

Псковские иконы XIV—XV вв. из собрания Русского музея: вопросы стиля и времени создания

В истории древнерусской живописи, пожалуй, трудно найти другой такой художественный центр, где так остро стоял бы вопрос датировки отдельных памятников и хронологии целых стилистических этапов. Лишь небольшое число дошедших до нас псковских икон и росписей получили в литературе устойчивое представление о времени их создания, датировка же большей части живописного наследия древнего Пскова почти в каждой новой публикации подвергается пересмотру, что соответственно приводит к поиску новых художественных аналогий. При этом дискуссионным остается не только место каждой отдельной иконы или росписей в контексте развития псковской живописи, но и важнейшие стилистические направления, живописные манеры, творчество мастеров. Общепринятое представление о консерватизме и архаичности, присущих псковскому искусству, о приверженности к сохранению своих древних, овеянных исторической памятью, о художественных традициях обусловили чрезвычайно широкие датировки произведений, многие из которых в истории отечественного искусства определяются в пределах 50 и даже более лет. Отчасти столь разноречивые взгляды объясняются слабой реставрационно-технологической изученностью почти всех псковских икон, а также историко-археологическими трудностями в атрибуции остатков храмовых росписей, но чаще всего, они порождены общей инерцией следования однажды выдвинутым предложениям.

Не лучше обстоит дело и с поздним этапом развития псковской живописи, где также отсутствуют устойчивые датировки памятников и соответственно надежная хронология развития иконо-

писи. Лучшие псковские иконы, написанные во второй половине XV и на рубеже XVI—XVII вв., привлекавшие исследователей прежде всего своей яркой и самобытной иконографией, художественной образностью и мощной духовной силой, единодушно были признаны памятниками более позднего времени — вплоть до середины XVI в. Вместе с тем немалое число дошедших до нас произведений первой половины — середины этого столетия, уверенно соотносимых с созданием современных им архитектурных комплексов, демонстрируют совсем иной, полностью отвечающий своему времени художественный стиль, соответствующий наиболее передовым явлениям искусства Москвы и Новгорода. В результате иконопись Пскова представляется как достаточно пестрая картина, в которой одновременно сосуществуют как произведения нового, прогрессивного для своего времени направления, так и памятники архаического стиля, якобы отражающие традиции предыдущего столетия. Отнесение таких произведений к более раннему времени, как кажется, ставит все на свои места, а иконы, действительно созданные в первой половине XVI столетия, оказываются созвучными своей эпохе.

Поводом к пересмотру некоторых уже устоявшихся представлений стало исследование группы псковских икон, которое на протяжении ряда лет проводится в Русском музее, обладающем небольшим, но весьма существенным для понимания искусства этого центра собранием. Именно поэтому столь важно было определить место этих памятников в истории иконописи Пскова, соотнести их с определенными этапами его стилистического развития. Большинство икон Русского музея хорошо известно в литературе, — неоднократно

обсуждался вопрос их художественной образности, датировки и стиля, и все же почти каждая из них нуждается в уточнении времени создания и той художественной среды, определившей ее неповторимый облик.

Псковские иконы поступили в собрание музея в разное время и при разных обстоятельствах. Большая часть древних памятников оказалась в составе коллекции Н.П. Лихачева, приобретенной правительством в 1913 г. Ему принадлежали небольшой семифигурный Деисусный чин¹, чаще атрибутируемый как новгородский, но относимый рядом исследователей к псковской культуре конца XIV — начала XV в.; «Архангел Гавриил»² из деисусного чина первой трети XV века, три центральные иконы которого находятся в Третьяковской галерее³, «Сошествие во ад» конца XIV(?) — середины XV в.⁴ и «Димитрий Солунский» (в рост) первой половины XV в.⁵ Во второй половине 1920-х гг., с началом активной деятельности Всероссийской комиссии (впоследствии — ЦГРМ), в Москву для реставрации были вывезены древнейшие псковские иконы, некоторые из которых участвовали в выставке древнерусской живописи, организованной Народным комиссариатом просвещения РСФСР (Берлин, Кельн, Гамбург, Франкфурт на Майне, Вена, Лондон, Чикаго) в 1929—1932 гг. После возвращения в Россию памятники необоснованно были распределены по центральным музеям страны, в результате чего в Русский музей в 1933 г. поступила (через «Антиквариат») группа выдающихся псковских икон: «Деисус» из церкви Св. Николая «от Кож» около середины XIV в.⁶, поясная икона «Св. Димитрий Солунский» второй четверти XV в.⁷, того же времени двусторонняя икона «Богоматерь Одигитрия — Преображение» из Успенской церкви с Пароменья⁸, а также храмовая икона южного придела церкви Богоявления с Запсковья — «Усекновение главы Иоанна Предтечи, с житием Иоанна Предтечи» (около 1538 г.)⁹. В 1930-е гг. в связи с кампанией по закрытию церквей Псковской области и необходимостью реставрационных работ из Торопецкого краеведческого музея в Русский музей была вывезена икона «Богоматерь Одигитрия», написанная псковским мастером первой половины XIV в. и хранившаяся до этого времени в городском Корсунско-Богородицком соборе¹⁰.

Третий этап формирования псковской части собрания Русского музея приходится на годы его послевоенной экспедиционной деятельности. В результате обследования церквей Псковской области в 1958—1962 гг. там были обнаружены и вы-

везены в Ленинград такие иконы, как «Св. Николай в житии» из Никольской церкви села Виделебья (1337 (?) г.)¹¹, «Сошествие во ад, с избранными святыми» третьей четверти XV в.¹² и «Богоматерь Смоленская с избранными святыми» около середины XVI в.¹³ из Троицкого собора г. Острова, две иконы 1530-х гг. из иконостаса церкви Св. Николая со Усохи — «Рождество Богоматери» из праздничного ряда¹⁴ и храмовая местная икона «Николай Зарайский в житии»¹⁵, обнаруженные в 1958 г. в церкви Варлаама Хутынского на Званице; «Симеон Столпник» середины XVI в. из деисусного чина церкви Покрова бывшего Княже-Озерского монастыря в слободе Озеры Гдовского района Псковской области¹⁶ и некоторые другие памятники.

Хронологически эту часть собрания Русского музея открывает икона «Богоматерь Одигитрия», написанная псковским мастером в первой половине XIV в.¹⁷ (ил. 1). Связанная разнообразными устными и письменными преданиями и получившая в связи с этим многочисленные наименования («Эфесская», «Полоцкая», «Корсунская», «Торопецкая»), икона и по сей день остается одним из наиболее загадочных и сложно интерпретируемых памятников, о чем свидетельствует каждая новая попытка рассмотрения его художественных особенностей¹⁸. Подлинность происхождения чудотворного образа словно нарочито скрыта противоречивостью сказаний и письменных текстов, относящихся к его истории: их многочисленность и несоответствие друг другу, пожалуй, превосходят «легенды» всех прочих почитаемых Богородичных икон на Руси. Еще большую таинственность придает иконе состояние ее сохранности — полное отсутствие живописи оборота и разновременные поновления сильно утраченного личного письма на лицевой стороне. В результате памятник рассматривают то в кругу византийского искусства XII в., то полоцко-смоленского первых десятилетий XIII в., то псковского первой половины XIV столетия.

Очевидно, что любое обращение к столь сложно интерпретируемому произведению возможно лишь при соблюдении принципов его комплексного исследования и корректного использования тех материалов, которые в настоящее время имеются в нашем распоряжении. Результаты технико-технологических работ, проведенных в Русском музее, в первую очередь, изучение материальной основы и состояния красочного слоя, тщательный анализ всех относящихся к памятнику письмен-



1. Богоматерь Одигитрия (Торопецкая). Икона. Первая половина XIV в. ГРМ



2. Богоматерь Одигитрия (Торопецкая). Икона. Первая половина XIV в. ГРМ. Деталь



3. Богоматерь Одигитрия (Торопецкая). Икона. Первая половина XIV в. ГРМ. Деталь. Рентгенограмма

4. Богоматерь Одигитрия (Торопецкая). Икона. Первая половина XIV в. ГРМ. Деталь. Инфракрасная рефлектограмма

ных источников, его иконографии, наблюдения над художественным стилем живописи, позволяют прийти к следующим выводам.

Судя по древнему типу устройства иконного щита с торцовыми шпонками, прибитыми коваными гвоздями, остаткам древней паволоки и левкаса на обороте, аналогичным тем, что использованы на лицевой поверхности, и следам срезанной рукояти в виде вилки, охватывающей доску с обеих сторон, — в древности это была запрестольная и процессионная икона. Ничего нельзя сказать о первоначальном сюжете оборотной стороны, но, судя по источникам и поздним описаниям, в XVII — XIX вв. здесь был поясной образ Николая Мирликийского¹⁹. Кажется вполне очевидным, что сугубо храмовая, догматическая и литургическая функции двустороннего и процессионного образа, выносимого во время служб и литий по особо торжественным случаям, заставляют навсегда отказаться от идеи соединения этой иконы с популярным преданием о том, что якобы ею был благословлен брак Александра Невского с дочерью полоцкого князя Брячислава, состоявшийся в Торопце в 1239 г.²⁰ Ни родовой, ни вкладной иконой, ни тем более семейным благословением она никогда не являлась, но на протяжении многих веков была монастырской святыней, а в позднее время — городской реликвией. Поэтому исторических оснований рассматривать памятник в кругу легенд начала XIII в. и связывать ее с творчеством полоцко-смоленских мастеров в настоящее время мы не видим²¹.



5. Богоматерь Одигитрия (Торопецкая). Икона. Первая половина XIV в. ГРМ. Фрагмент с пробным раскрытием на руке Богоматери



6. Деисус. Икона из церкви Св. Николы «от Кожки». Около середины XIV в. ГРМ



7. Деисус. Икона из церкви
Св. Николы «от Кожы».
Около середины XIV века.
Деталь

Что же дает анализ сохранившихся частей памятника?

Рентгенографическое исследование иконы²² показывает значительные композиционные изменения, происшедшие со временем с головным убором Богородицы. Кажущаяся теперь правильной овальная форма абриса лица с плотно облегающим его капюшоном плат, низко надвинутого на лоб и почти доходящего до бровей (ил. 2), в древности имела совсем иной характер (ил. 3). Первоначально голова Марии, как это было принято в богородичной иконографии XIV в., была покрыта чепцом, исполненным ярким, разбеленным ультрамарином, довольно глубоко открывавшимся под мафорием, края которого спадали ак-

тивно проработанными складками. Хорошо видимые на снимке контрастные белильные разделки собранного вокруг головы голубого повоя свидетельствуют, что он был достаточно пластичным и объемным по своему характеру: обрамляя и оттеняя лик Богородицы, он, безусловно, привносил в образ качественно иные интонации. Эти детали, перекрытые теперь плотным слоем почерневшей олифы и сетью золотого ассиста позднейшего происхождения (его круглящиеся и спиралевидные линии и на глаз отличаются от древнего), хорошо заметны не только на рентгенограмме, но и при изучении живописи под микроскопом. Естественно, что все эти переделки существенно

искажили абрис лика и изменили первоначальный художественный замысел.

В 1963 г. Н.А. Никифораки были получены и опубликованы результаты изучения иконы «Богоматерь Торопецкая» в ИК-области спектра, которые были интерпретированы ею как нижележащее авторское изображение, отождествленное с византийской иконой последней четверти XII в.²³ Представленный в статье снимок, полученный исследовательницей с помощью ЭОП, и представлявший, по ее мнению, «...совсем юную Богоматерь, с безупречной плавной линией овала»²⁴, послужил основанием Л.И. Лифшицу сравнить его с Богородичными образами раннего XIII в. и признать их стилистическую близость. Приходится напомнить, что ни при каких случаях отпечатки, полученные в ходе исследования икон рентгенографическим и тем более оптическим способом (в ИК-области спектра), не могут дать исследователю истинную картину авторского слоя, тем более «выделить более поздние наслоения и реконструировать первоначальный рисунок деталей»²⁵. Получаемое на экране изображение представляет собой комплексную картину, фиксирующую все элементы живописной структуры, поглощаемые ИК-излучением, в том числе и собственно авторские отступления, подчас весьма значительные, часто наблюдаемые в древних памятниках. И лишь тщательная интерпретация снимка, доскональное сравнение с оригиналом иногда позволяют «увидеть» на экране следы переделок или особенности авторского почерка.

Все повторные попытки как рентгенографического исследования, так и съемки иконы в ИК-области спектра, проведенные в ГРМ (кстати, сотрудникам так и не удалось получить изображения, подобного опубликованному Н.А. Никифораки), не позволяют говорить о присутствии в структуре ее живописной поверхности нижележащего авторского изображения²⁶, что не дает оснований для существенного изменения наших представлений о древнем памятнике. Насколько разными эстетическими категориями «наделяются» образы в подобных исследованиях, если их принимать за «истинные» изображения, можно понять при сравнении двух «образов» «Торопецкой», «полученных» в рентгенограмме (ил. 3) и инфракрасной рефлектограмме (ил. 4). Следы обнаруженного с помощью инфракрасной рефлектографии авторского подслонного рисунка фиксируют отклонения от видимой живописи, допущенные самим мастером в процессе работы, что достаточно характерно для древних икон. При этом исследова-

ние под микроскопом не подтвердило предположения Н.А. Никифораки о сплошной записи на ликах. Правленные линии описей глаз и бровей, видимые на снимках, определяются в этом случае лишь как незначительные поздние поновления, носящие лишь поверхностный характер и не изменяющие авторский замысел. Тем самым изображение в ИК-лучах спектра представляет собой сложное наслоение образов: это и графика задуманного, но не во всем реализованного мастером изображения, фрагменты истинного лика, но сильно утраченного и поновленного в процессе нескольких «реставраций» иконы. Вряд ли такое изображение, надлежащее не интерпретированное и не проанализированное специалистами и реставраторами, способно представлять художественный материал для дальнейшей его атрибуции.

Пробные раскрытия на лике и руке Богородицы (ил. 5) и ручках Младенца демонстрируют плохое состояние сохранности авторской живописи личного, очень сильно потерянного и поновленного в позднее время. Но ни одно из этих пробных раскрытий живописи, либо удаливших ее до левкаса, либо смывших ее верхние слои, либо оставивших в них записи, не дает верного и цельного представления о структуре письма. Самые важные выводы получены в ходе исследования живописи под микроскопом, обнаружившего на личном письме сплошной слой лаковой (прозрачного красно-коричневого цвета) прокладки, нанесенной непосредственно на грунт. Весьма сходный способ построения личного письма обнаружен и на других иконах конца XIII — первой половины XIV в. (например, «Никола с житием» из погоста Любони), что дает дополнительные основания для отнесения живописи «Богоматери Торопецкой» к предложенному нами ранее времени. Красноватые притенения по охре без санкирной основы, наблюдаемые на руке Богоматери, близки приемам мастера псковской иконы «Никола в житии» 1337 (?) года из села Виделебья (ГРМ), а также тому, как написаны кисти рук и стоп Христа на псковской же иконе «Деисус» около середины XIV в. (ГРМ)²⁷. Насколько позволяло судить остатки личного письма «Богоматери Торопецкой», в ней, как и на иконе «Деисус», карнация ликов отличается от манеры письма рук и ног. Вместе с тем С.И. Голубев, много изучавший технику письма византийских икон раннего времени, подчеркивал, что структура живописи торопецкой иконы принципиально от них отлична²⁸.



8. Св. Николай Мирликийский. Икона из церкви Св. Николы «от Кожки». Около середины XIV века. ГТГ



9. Димитрий Солунский. Икона из собрания Н.П. Лихачева. Первая половина XV века. ГРМ



10. Димитрий Солунский. Икона из собрания Н.П. Лихачева. Первая половина XV века. Деталь



11. Богоматерь Одигитрия. Лицевая сторона двусторонней иконы из церкви Успения «с Пароменья» во Пскове. Вторая четверть XV века. ГРМ

Результаты, полученные в ходе исследования одной из самых древних среди дошедших до нас псковских икон — «Деисуса» с изображением Спаса на престоле, Богоматери и Иоанна Предтечи из церкви Св. Николая от Кож²⁹ (ил. 6), написанной около середины XIV в. и вложенной, согласно фрагментарно сохранившейся на нижнем поле надписи, в некий Никольский храм³⁰, дополняют наши представления о характере живописи и состоянии ее сохранности. Характеру вкладного и дорогого по изготовлению памятника соответствует и тщательная обработка доски иконного образа, с древними накладными торцовыми шпонками и пролевкашенным, затянутым тканью оборотом³¹. Столь тщательно обычно оформляли небольшие обетные иконы, вкладываемые в монастыри и церкви по особым случаям, что отчасти подтверждает предположение Л.И. Лифшица об обстоятельствах написания «Деисуса»³². Обильный, положенный широкими золотыми листами «гребенчатый» ассист придает плотной и монументальной живописи иконы царственную роскошь, уподобляя мерцающую поверхность драгоценному изделию. Это торжественное впечатление усиливают тяжелые рельефно исполненные в

XIV в. нимбы, вычеканенные из золоченного серебра с крупными хрустальными и цветными стеклами, вставленными в чеканные розетки (ил. 7). Судя по более поздней басме — XVI в., скрывающей авторское золото фона, оно оставалось открытым и служило естественным продолжением златотканых одежд и драгоценного оклада.

В церемониальной строгости композиции, тяжеловесности складок одежд, весомо спадающих с пластически разработанных фигур, мощном светолитии широких светов-ассистов очевидна сознательная ориентация мастера на монументальные, возможно, мозаичные композиции византийских храмов. Отчетливо проявленный, по выражению М.А. Реформатской, «программный ретроспективизм» памятника подчеркивает и его иконография, повторяющая, как отмечено тем же автором, известную фресковую композицию алтарной конхи Спасо-Мирожского собора (около 1140 г.)³³. Вседержитель представлен сидящим на столь же богато украшенном «жемчугом» и «каменьями» троне; на высокой подушке, покрытой белым платом с ромбовидным орнаментом, уподобленным индитаи литургического алтаря.

При малом числе дошедших от XIV в. иконописных памятников Пскова обе происходящие из Никольского храма иконы — «Деисус» и «Св. Николай Чудотворец» (ил. 8) — представляют уникальный пример одного комплекса. Прежде всего об этом свидетельствуют их материальные данные, на что ранее не обращалось внимание. Иконы написаны на деревянных щитах равного размера — 141,3 × 103 см («Деисус», без надставленной поздней боковой планки) и 141 × 102 см («Никола»); причем боковые поля обеих икон одинаково опилены. На верхнем и нижнем торцах утрачены торцовые шпонки (сохранились остатки деревянных штырей и отверстия от них). Идентично оформлены и сами древние щиты (число досок, характер их обработки), скрепленные двумя одинаковыми накладными шпонками на кованых гвоздях. Обе внушительные по размеру иконы написаны на золотом фоне, редком для древних псковских икон, и, самое важное, — имеют драгоценные оклады: чеканные нимбы, касты с надписями и чеканные же накладки на одеждах, выполненные по одному заказу³⁴ и одновременно с живописью. О том, что иконы изначально предполагалось украсить таким окладом, свидетельствуют оставленные под венцы белые, не покрытые золотом нимбы и цветные поля.

Теперь обратимся к самой иконе. Прежде всего следует обратить внимание на сложное состоя-

ние живописи личного письма, оставленного под разновременными позднейшими записями XVII в. (не конца XIV в., как полагал В.М. Сорокатый³⁵). Еще И.Э. Грабарь, наблюдавший в 1927 г. в ЦГРМ раскрытие «Деисуса» реставратором И.И. Суловым, писал, что лики «всех трех фигур, сильно пострадавшие в свое время, были прописаны в XVI веке и позднее, а так как удаление этих записей обнаружило бы смытую первоначальную живопись, то записи были намеренно использованы, чем создается не вполне правильное впечатление от вещи»³⁶. Эти слова полностью подтвердились при исследовании иконы в ИК-областях спектра³⁷, показавшем разновременные поздние записи и реставрационные тонировки на всех лицах. Фрагменты авторской живописи (под записями) видны лишь на лице Христа (правленый пробел носа, частично подрумянка, левый глаз), лучше она сохранилась на левой кисти руки и особенно на ступнях Спасителя, исполненных несколько иными приемами: карнация светлыми розоватого оттенка охрами с красноватыми тенями покрывает серого цвета подготовительный рисунок и имеет белильные разделки (хорошо видно по рисунку ногтей).

Если идущая под тронем вкладная надпись, несмотря на утраты нескольких слов, безусловно, авторская, то текст на раскрытом Евангелии переписан в позднее время и не дает возможности прибегнуть к его палеографии³⁸ (судя по всему, таково же состояние текста и в раскрытом кодексе иконы «Св. Николай», что объясняет сложности, возникшие при его текстологическом анализе³⁹). Личное письмо святителя только на первый взгляд кажется абсолютно сохранным, но очевидно, что и оно местами утратило верхние моделирующие слои, которые лишь фрагментарно видны на выступающих скулах и лбу.

Несмотря на столь сложное состояние сохранности, можно все же отметить полное соответствие техники исполнения личного письма «Деисуса» иконе «Св. Николай Чудотворец». Особенно это касается манеры написания благословляющих десниц, сложенных весьма примечательно и идентично написанных, — например, редкий жест развернутой подушечки большого пальца, в которую упираются, почти с физическим напряжением, сложенные под прямым углом два крайних перста. Зеркально — сверху и снизу, но сходным приемом, поддерживают и Христос, и Никола раскрытые евангельские кодексы, широко разведя пальцы левой руки и отставив в сторону большой палец. Отметим попутно, что обрезы Евангелий в



12. Преображение. Оборотная сторона двусторонней иконы из церкви Успения «с Пароменья» во Пскове. Вторая четверть XV века. ГРМ

обеих иконах одинаково были закрыты чеканными позолоченными полосами, сохранившими отверстия от крепивших их гвоздей в иконе мирликийского святителя. Одна рука мастера прослеживается даже в самых незначительных деталях: богато орнаментированные каймы поручей и епитрахилей чудотворца исполнены идентично тому, как выполнен декор драгоценного трона и подножия Христа, также украшенного репьями с сине-красными «камнями» и жемчугом. Примечательно, что на золотом фоне иконы, вокруг всех киноварных надписей, видны следы от крепления круглых каст, дублировавших сакральные имена, как это мы и видим на иконе «Деисус». Для нас очевидно и сходство в исполнении и приемах наложения золотого ассиста, хотя этот вопрос, ставший в последнее время дискуссионным⁴⁰, мы намеренно здесь опускаем, чтобы сохранить «чистоту» материальных выводов.

Таким образом, как бы ни датировать в пределах XIV в. икону «Деисус»: временем около середины столетия или чуть позже, на наш взгляд, ее нельзя рассматривать вне связи с парной ей иконой «Св. Николай», несмотря на то, что многое в этом произведении действительно отличается и в



13. Преображение. Обратная сторона двусторонней иконы из церкви Успения «с Пароменья» во Пскове. Вторая четверть XV века. ГРМ. Деталь

стилистическом и в образном отношении. Думается, оба памятника представляют собой довольно цельный комплекс, состоящий из двух (?) больших местных икон, вложенных в церковь Св. Николая: храмовый, соответствующий ее посвящению образ, где святитель представлен как особый богоизбранный иерей, и тронный «Деисус» с его сложными переплетениями литургического, эсхатологического и поминального смыслов, усиленных идеей ктиторского предстояния-моления⁴¹, ведь именно эта икона несет на себе вкладную запись «в храм Николы». Идеинный замысел этих, скорее всего, парных икон, предназначенных украшать алтарную преграду по сторонам от царских врат, объясняет, на наш взгляд, и довольно редкую иконографию святителя Николая, пред-

ставленного, как и Вседержитель, с раскрытым Евангелием⁴². Не исключено, что именно этот заказ, соединивший изображения Деисуса и мирликийского чудотворца, послужил основой для распространившейся во Пскове в XV — XVI вв. композиции деисусных чинов с образом св. Николая — в центре или на месте Иоанна Предтечи, самый яркий пример чему мы видим в псковской иконе тронного Деисуса с Николой из частного собрания в Швейцарии последней четверти XV в.⁴³

Икона «Дмитрий Солунский» (в рост) из собрания Н.П. Лихачева (ил. 9, 10)⁴⁴, известная в истории искусства как памятник новгородского или псковского письма XIV в., по результатам технико-технологических исследований была вы-



14. Преображение. Обратная сторона двусторонней иконы из церкви Успения «с Пароменья» во Пскове. Вторая четверть XV века. ГРМ. Деталь: пророк Моисей



15. Преображение. Обратная сторона двусторонней иконы из церкви Успения «с Пароменья» во Пскове. Вторая четверть XV века. ГРМ. Деталь: пророк Илия



16. Преображение. Обратная сторона двусторонней иконы из церкви Успения «с Пароменья» во Пскове. Вторая четверть XV века. ГРМ. Деталь



17. Богоматерь Одигитрия. Лицевая сторона двусторонней иконы из церкви Успения «с Пароменья» во Пскове. Вторая четверть XV века. ГРМ. Деталь: Лик Богоматери

ведена В.К. Лауриной из числа древнейших произведений. Ввиду сложного состояния фрагментарно дошедшей авторской живописи, перекрытой слоем более поздней «реставрации», икона была датирована достаточно широко — от перво-

начального замысла на рубеже XIV—XV вв., до переделки ее в XVI столетии⁴⁵.

Состояние живописной поверхности памятника действительно довольно сложно для интерпретации, и многое в нем остается до сих пор не-

ясным. Несмотря на то что первоначальный красочный слой сохранился лишь фрагментарно, — просматриваются остатки санкиря и охрения на личном письме, к нему относятся травянистого цвета позем с белильными разделками, частично живопись доспехов и хорошо сохранившаяся киноварная опушь верхнего поля, — исследования обычными физическими методами не выявляют одновременности красочных слоев. Определение границ авторского замысла и поновительской живописи стало возможным только при изучении иконы под микроскопом. При этом С.И. Голубев отмечал, что ее древнее поновление, повторившее предшествующее изображение не только в рисунке, но и в колористическом отношении, т.е. сохранившее оригинальный замысел, могло произойти либо при условии его сильно спемзованной поверхности, либо вскоре после создания произведения, поскольку новый красочный слой буквально «сжился» с авторским и оказался под одной с ним кракелюрной сеткой⁴⁶.

Исходя из этих выводов, не совсем ясно, почему В.К. Лаурина, датируя древнюю живопись иконы рубежом XIV—XV вв., поновление относит к XVI столетию, т.е. отрывает его от авторского слоя более чем на столетие. На наш взгляд, с этим временем никак не соотносится ни стиль «получившегося» памятника, ни его образный строй.

При всей хрупкости и изяществе фигуры Дмитрия Солунского изображенный в полный рост святой размещен на довольно крупной (особенно, если учесть крепившиеся в древности торцовые шпонки, около 115 × 59 см), но при этом очень узкой и вытянутой доске. Тип крепления торцовых шпонок и характер обработки щита, грубый перетир пигментов, относящихся к раннему слою живописи, могли бы свидетельствовать в пользу почтенной древности самого памятника. Вытянутые иконные щиты обычно употребляли для надгробных портретов, как на известной солунской реликвии — храмовой иконе владимирского Дмитриевского собора, привезенной в конце XII в.⁴⁷ В этой связи можно вспомнить, что древняя традиция создания княжеских храмов в честь солунского мученика, связанная с распространением в княжеской среде крещального имени Дмитрия, была известна и в Пскове, где с XII в. на месте будущего Довмонта города существовал каменный храм, согласно летописи, заложенный князем Всеволодом Мстиславичем и ставший местом его погребения в 1138 г.⁴⁸ Несколько иные обстоятельства сооружения храма приводятся в летописных источниках XVI в. —



18. Параскева Пятница, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст, Василий Великий. Икона. Первая треть XV века. ГТГ.
Деталь: Лик св. Параскевы

в 1143 г.: «поставил ее благоверный князь Авед, нареченный во святом крещении Дмитреи, а мощи его лежать оу святого Спаса на Мирожі, на левой стране под стеною»⁴⁹. Мощи литовского князя(?) Аведа-Дмитрия в Спасо-Преображенском соборе были почитаемы на протяжении всего Средневековья, о чем свидетельствует его память, записанная в XVI в. в Синодике Стефановской церкви Мирожского монастыря⁵⁰. Не исключено, что традиция украшения княжеских гробниц и захоронений иконами с образом Дмитрия Солунского и послужила поводом к распространению «гробной» иконографии мученика, в которой ста-

ли подчеркивать не только мученический аспект, но и аристократизм воина, патрона княжеского двора и знати, защитника и покровителя города. Возможно, этим можно объяснить появление на иконе необычной для дмитриевских икон царственной формы золотого, украшенного «каменьями» и «жемчугом» мученического венца.

Вместе с тем иконография Дмитрия на псковской иконе вполне согласуется с обликом святых воинов, которые с конца XIV в. получили невероятно широкое распространение в монументальных храмовых циклах, где, одетые в доспехи как защитники и покровители, они занимали нижние части стен, образуя длинные фризизы изображений. Причем в их образах, несмотря на разнообразные и многочисленные оружия, подчеркивались не столько мужественная сила и отвага, сколько мягкость и созерцательность. Этой эволюции подверглись и иконные изображения, в том числе и святого Дмитрия, о чем и свидетельствует рассматриваемое изображение. По контрасту с тяжелыми и подчеркнуто воинственными доспехами: поднятым, а не опущенным, как обычно, мечом, который святой демонстративно вынимает из ножен; луком, колчаном со стрелами, имеющими здесь уникальную, не известную более ни по одному памятнику, форму, — маленькая и хрупкая фигура Дмитрия исполнена изящества и истонченности, а лик — тонкости и женственности⁵¹. Эти черты более соответствуют искусству первой половины XV в., с которым, как кажется, и следует связывать создание иконы. Близкой иконографической и образной аналогией ей является икона «Святые Николай и Георгий» начала XV века (ГРМ)⁵²: повторяется композиция, поза святого, характерный абрис фигуры с низко опущенными широкими бедрами, тонкими, но мускулистыми ногами, форма геометрически заложенных складок короткой туники.

Тонкие сухие пробела, с помощью которых очерчиваются все части лика (ил. 10), выстраивается его конструкция, кажутся совершенно нехарактерным и для псковской живописи и скорее напоминают иконы новгородского провинциального круга, типа небольшого краснофонного деисусного чина из собрания Н.П. Лихачева (ГРМ) рубежа XIV — XV вв., происхождение которого, как и иконы Дмитрия Солунского, связывали то с Новгородом, то с Псковом⁵³. В очень упрощенной и схематизированной форме личное письмо иконы могло восходить к одной из манер росписей церкви Рождества конца XIV в. (лики мученика, ктитора или воина⁵⁴), где такая сетка веерообраз-

ных белильных светов была лишь завершающим этапом создания образа, в то время как мастер рассматриваемого произведения использовал его как главный художественный принцип. Отчасти к изображениям Рождественской церкви восходит и своеобразный тип скуластого, с резко сужающимся к подбородку абрисом лика с поднятой прической. Не исключено, что первоначальный авторский слой иконы мог быть сродни подобному рода памятникам.

Икона «Богоматерь Одигитрия» с образом «Преображения»⁵⁵ на обороте (ил. 11, 12), судя по материальным данным, в древности была двусторонним выносным или запрестольным образом: на верхнем поле сохранились следы набивной торцевой шпонки, а на нижнем — спиленной рукояти. Украшавший ее с обеих сторон драгоценный убор первой половины XVII(?) в. — серебряный басменный и чеканный оклад с венцами, очельем, приподнятыми на полях ажурными «репьями» и вставками с камнями⁵⁶ — свидетельствует об особом почитании образа, происходившим из какого-то значительного храма. В 1914 г. обе стороны иконы были отмечены как самостоятельные памятники второй половины («Преображение») и конца XVI в. («Одигитрия») и воспроизведены Н.В. Покровским среди древностей Успенской церкви с Пароменья в Пскове⁵⁷, причем местоположение «Преображения» (?) отмечено на юго-восточном столпе храма. Видимо, утратившая рукоять икона, получившая в первой половине XVII в. свой драгоценный убор, стала в это время почитаться как обычный поклонный образ и была перенесена из алтарного пространства в наос (чем объясняются и следы прогара от свечи на изображении Преображения).

Сюжетное содержание обеих ее сторон свидетельствует, однако, что церковь Успения Богоматери отнюдь не была местом первоначального происхождения памятника, поскольку в этом случае на оборотной стороне следовало бы ожидать традиционного изображения храмового праздника. Состав изображений и особенно редкая для двустороннего образа композиция Преображения с развитым иконографическим изводом сцены позволяют думать, что икона была написана как запрестольный образ близкого по расположению к Пароменью Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря. Дореволюционные исследователи, описывавшие внутреннее убранство этого храма, отмечали в местном ряду, по сторонам царских врат, парные храмовые иконы

Преображения и Богоматери Одигитрии, «замечательные по своей древности»⁵⁸. Они были сохранены здесь и после замены в 1902 г. тябловой конструкции XVI в. на новый мраморный иконостас⁵⁹. Во всяком случае, в машинописном «Путеводителе по древнерусской станковой живописи и шитью в церквях Новгорода и Пскова», составленном в 1925 г. под руководством Е.И. Силина, икона «Преображение», и тогда находившаяся в местном ряду собора под записью XVIII в. и под серебряным басменным окладом XVI в., была датирована началом XV в.⁶⁰

Двусторонняя икона в «Путеводителе» 1925 г. не отмечена ни среди древностей Пароменской церкви, ни среди произведений Псковского музея (если только она не названа по сюжету оборотной стороны, дважды упомянутому в этой описи⁶¹). Скорее всего, к этому времени памятник уже перевезли в ЦГРМ⁶², откуда после раскрытия направили на зарубежную выставку 1929–1933 гг. (в каталогах указана принадлежность ее Псковскому музею), а впоследствии передали в Русский музей.

Мы не знаем, как выглядела древняя храмовая икона мирожского собора: во второй половине XVI в. она была заменена новым образом, относящимся к распространенной в это время на Руси подробной сцене Преображения, дополненной историей ветхозаветных пророков Ильи и Моисея⁶³. Но и его композиционные особенности близки изображению этого события на храмовой Мирожской фреске (около 1140 г.), где оно занимает почетное место в росписи свода вимы — прямо над конхой алтаря. Более того, развитый иконографический извод образа, соответствующий посвящению собора, совершенно не характерный для искусства середины XII в., вплоть до деталей повторен на оборотной стороне двусторонней иконы Русского музея. Помимо изображения отдельных мизансцен с дважды включенной в них фигурой Христа, возглавляющего шествие восходящих на Фавор и нисходящих с него апостолов, точно воспроизведены форма круглой многослойной мандорлы и даже позы уже «вошедших» в «славу» пророков Моисея и Ильи, стоящих на горных вершинах Синая и Хорива. По-видимому, в древности композиция храмового праздника повторилась в алтаре Спасо-Преображенского собора трижды: на фреске свода, на запрестольной иконе и местном образе алтарной преграды.

Процессионная двусторонняя икона Мирожского монастыря должна была принимать ежегодное участие в крестном ходе на праздник Пре-

ображения, который издавна был установлен в Пскове между собором и Троицким кафедралом⁶⁴. Паром к Детинцу находился непосредственно у стен церкви Успения, где процессия могла останавливаться для литии приближающегося храмового праздника, а икона — оставаться здесь на какое-то время, что отчасти и объясняет ее позднее пребывание здесь.

Иконографическая схема иконы восходит к византийскому искусству второй половины XIV — начала XV в., когда в результате духовных поисков и споров о природе Фаворского света сложился особый тип композиции Преображения: со сложным разработанным ореолом многослойной, заполненной свечением «славы» и исходящими от фигуры Христа божественными энергиями, переданными в виде мощных световых лучей, поражающих апостолов и приводящих их в состояние экстаза⁶⁵. Однако, несмотря на внешнюю экспрессивность, сгущенность смысловых оттенков, насыщенность и контрастность цветового решения, в иконе нет ни пафоса, ни драматизма, присущих композициям этого времени. Напротив, она исполнена предосторожности и внутренней сосредоточенности, даже сдержанности.

Обычно противопоставляемые зоны верхнего небесного мира и нижнего — земного, здесь предельно сближены, зримый образ божественной теофании со всей реальностью предстает не только перед взорами апостолов, но непосредственно перед молящимися. Устраняя границы между мирами, мастер предельно сокращает пространственные соотношения ландшафта, что подчеркивают пропорции фигур, почти равновеликих во всей поверхности. Особенно это заметно в трех нижних сценах — главной, с падающими ниц Петром, Иаковом и Иоанном, и дополнительных, с восходящими и нисходящими апостолами, почти уравненных в размерах, словно изображенных в одной плоскости. Отсутствуют и характерные для сцены расселины пещер, обычно придающих пространству большую глубину и сложность. Иллюзорность окружающей среды, а не ее реальность выявляется объемной весомостью рельефных фигур, скрытых за широкими, пластически оформленными драпировками (ил. 13–16). Сокращение дистанции между миром небесным и земным предельно усиливает действие исходящих от Христа киноварно-огненных лучей, прямолинейно пронзающих сумрачно-темную поверхность иконы, уподобленных не свечению, а мощным потокам нисходящей на всех божественной благодати. О предельной близости Бога, источни-

ка огненной энергии, свидетельствуют вспышки их отблесков на залитых тонким золотым ассистом киноварных и диссонирующих с ними исчерна-зеленых одеждах⁶⁶. Мощностю их сияния не оставляет сомнений в краткости пути между источником света и освещаемой им материей.

Примечательно редкой иконографической чертой композиции являются жесты апостолов, не закрывающих лица руками и изображенных не в резких и порывистых ракурсах, но в сдержанных позах, с плавными движениями, мягкими, обволакивающими фигуры силуэтами (*ил. 16*). Обе сцены восходящих и нисходящих учеников почти зеркально симметричны, их созерцающие взоры обращены к преобразившемуся Христу, причем повторяющийся образ возглавляющего их шествие Спасителя напоминает характерную сцену Причащения апостолов. Идея причастности, мотив «возводящего созерцания», отмеченный Григорием Паламой присущи не только верхней части сцены с уже вошедшими в «славу» пророками. Подчеркнутые, как ступени, уступы всех трех горных вершин позволяют истолковывать сцену как всеобщее духовное прозрение, сосредоточенная устремленность и восхождение к Фаворскому свету, ставшему, согласно тому же автору, «символом восхождения по всем ступеням добродетели»⁶⁷.

Состояние предельной духовной сконцентрированности, «духовного бодрствования», точно подмеченное в псковском искусстве Л.И. Лифшицем⁶⁸, — главное содержание иконы. Особенно остро оно переживается благодаря насыщенной цветовой гамме, контрастным сочетаниям диссонирующих оттенков псковской червлени, исчерна-зеленым и изумрудным краскам. Тонкая ассистная разделка, подобно золотой наводке на металле, покрывает интенсивную, напряженную красочную поверхность, придавая живописи духовное значение «закаленной огнем» материи. Преодоление земной юдоли, страстное желание стяжать «огонь небесный», со всей материальной весомостью изображенный в горящих языках фаворского света, преображает всю поднебесную: «закаляются» огнем не только одежды и человеческая плоть апостолов, но сама земля раскаляется так, что изумрудные горки, меняют расцветку, превращаясь у краев средника в красно-коричневое пепелище⁶⁹.

Характерные для псковского искусства XV в. густые темные зеленые горки с характерными упорядоченными и яркими вспышками белильных лещадок, известные почти по всем иконам

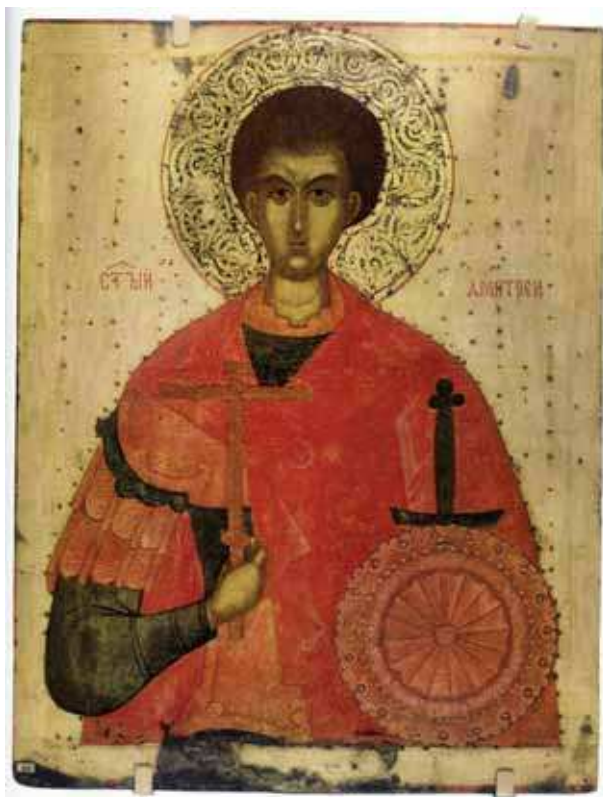
этого столетия, становятся на иконе ограниченной, сжатой средой, которой подчиняются рельефно выделенные на ее фоне фигуры. Поэтому и покрывающий одежду ассист лежит лишь на выпуклых и объемных частях одежд, оставляя в тени и сводя на нет границы их изображений.

Памятник датируется в литературе достаточно широко — от начала XV до позднего XVI в. Однако, судя по живописи оборотной стороны, — более сохранной и лучше расчищенной, он принадлежит одному из ведущих направлений второй четверти XV в., продолжавшему местную традицию искусства, представленную группой памятников, условно объединенных именем так называемого варваринского мастера⁷⁰. Однако присущий им в той или иной мере экстремальный характер бескомпромиссного стиля, в котором существенную роль играли напряженная духовная концентрация, экспрессивная страстность образа, сменился здесь более сдержанным вариантом. Сохраняя колористическую интенсивность, эмоциональную насыщенность иконного пространства, движения становятся более спокойными, позы подчас статичными, исчезают экспрессия жестов, пронзительность испепеляющих взглядов. Такой более смягченный вариант экспрессивного стиля, менее напряженный по образной интонации, в первой четверти века был представлен иконой «Рождество Богородицы» из собрания П.Д. Корина⁷¹ и очень близкими ей, вероятно, исполненными теми же мастерами, фресками храма № 1 (Св. Софии (?), построенного в 1416 г.)⁷². Эти памятники своеобразно продолжают живопись двусторонней иконы, демонстрирующей уже полностью сложившуюся в Пскове художественную традицию.

Для двусторонней иконы, учитывая, конечно, состояние сохранности ее красочной поверхности, сохраняющей многочисленные записи, также характерен значительный контраст между объемным личным письмом, «набухшими» формами суставов, натеками белильной краски на кончиках носов и сухой, доведенной до острой графики, ассистной разделкой одежд, бесстрастно пронизывающей объемы фигур и уже игнорирующей пластику тел. При этом заметно эстетизируются линии силуэтов, отдельные жесты, декоративные детали. Живописная экспрессия, ранее выражавшаяся в пульсирующей живописи, создающей мистический эффект «реального» видения, теперь сохраняется лишь в напряженных сочетаниях киновари и изумрудно-зеленого цветов, в энергичных, но словно застывших позах.



19. Архангел Гавриил. Икона из деисусного чина.
Первая треть XV века. ГРМ



20. Димитрий Солунский. Икона из церкви
Св. Варвары во Пскове. Вторая четверть XV в. ГРМ



21. Димитрий Солунский. Икона из церкви
Св. Варвары во Пскове. Вторая четверть XV в.
Инфракрасная рефлектограмма

Личное письмо на иконе заметно разнится на обеих ее сторонах. Лики апостолов в «Преображении» написаны совершенно особым живописным приемом, не находящим прямых аналогий в иконописи этого времени: мягкая лепка сплавленными охрами по глубокому зеленому санкирию, с пластично положенными яркими пробегами создает мягкие, даже задушевные образы, полные благодати и созерцательного покоя. Напротив, в технике исполнения ликов Богоматери (ил. 17) и Младенца Христа сохраняется принцип контраста между широкими затемненными частями и освещенными плоскостями. Суровое и внутренне сосредоточенное состояние образа Марии, особенно на фоне бесстрастного и холодноватого ассиста, находит немало сходства с другими псковскими иконами конца XIV — первой трети и даже второй четверти XV в., например, с ликом Параскевы на иконе трех мучениц из ГТГ⁷³, с изображением Богородицы в «Деисусе со святыми Параскевой и Варварой» из Новгородского музея⁷⁴. Но особенно близко оно, вплоть до повторения отдельных технических особенностей письма,

образу св. Параскевы на иконе «Три вселенских святителя» из ГТГ⁷⁵ (ил. 18), хотя по сравнению с плоскостной и декоративно трактованной композицией этого произведения заметный разворот фигуры Богородицы сохраняет большую пластичность и пространственность. Сходное соотношение с этой иконой и соответственно определенную стилистическую близость обнаруживает лицевая сторона рассматриваемого памятника с «Архангелом Гавриилом» из ГРМ (см. ниже, ил. 19).

Икона «Параскева, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст и Василий Великий», как и большинство псковских памятников этого времени, также датируется по-разному, в последнее время все чаще первой третью XV столетия⁷⁶. Очевидно, что значительная по размерам местная икона редкой интеллектуально-мистической иконографии должна была предназначаться в качестве главного, храмового образа, а автором ее идейного замысла представляется человек весьма искушенный в богословско-догматических вопросах. В этой связи хотелось бы обратить внимание на

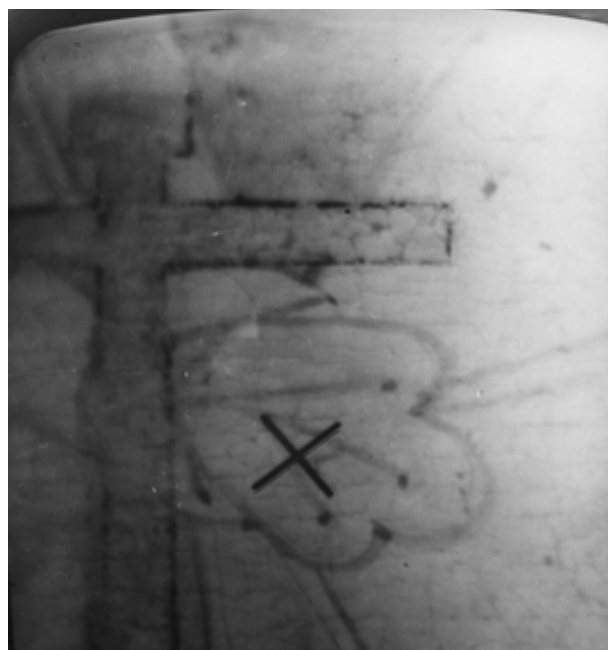


22. Димитрий Солунский. Икона из церкви Св.Варвары во Пскове. Вторая четверть XV в. Деталь

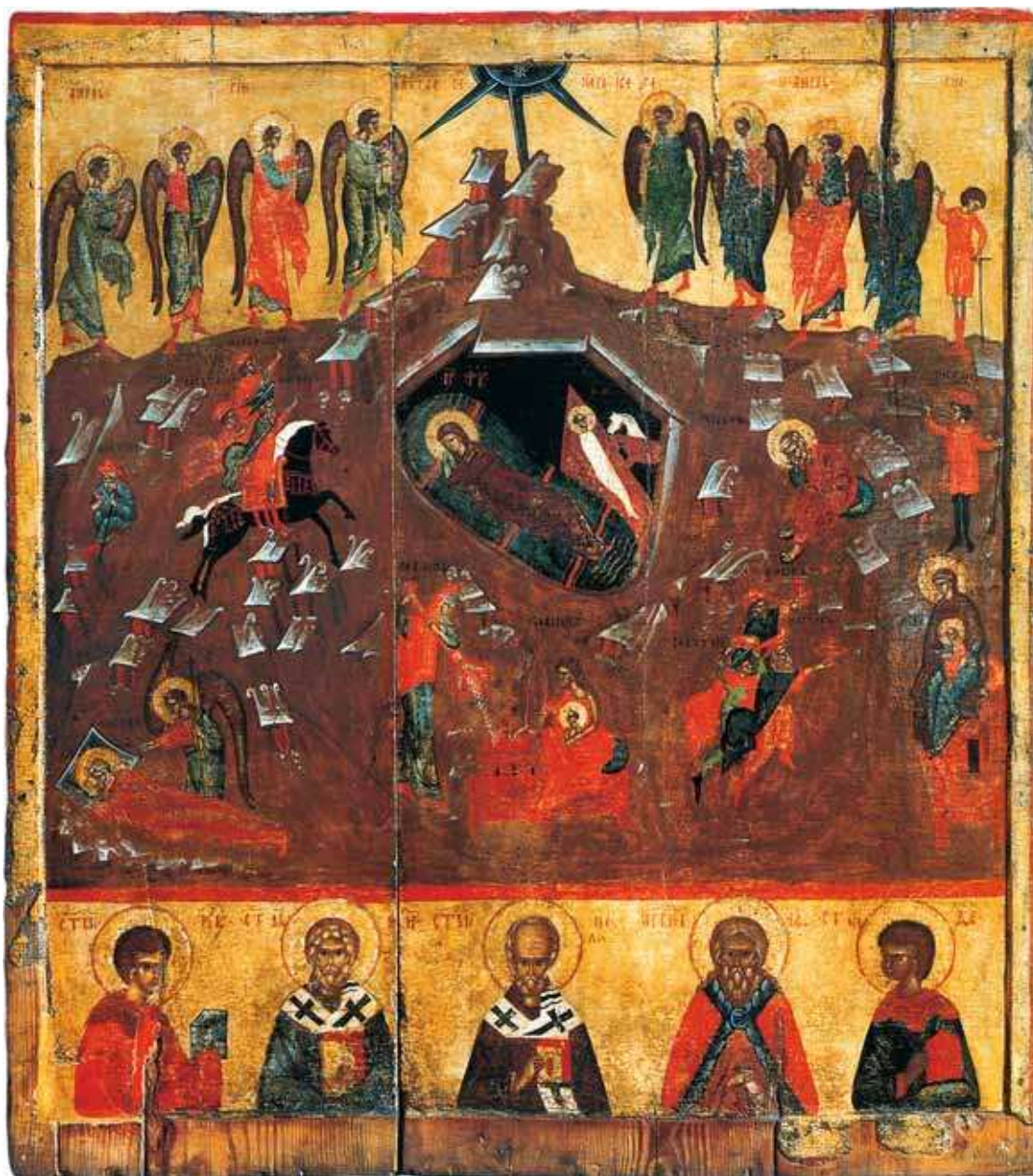


23. Димитрий Солунский. Икона из церкви Св.Варвары во Пскове. Вторая четверть XV в. Деталь: Лик св. Димитрия. Инфракрасная рефлектограмма

один необычный момент из жития преподобного Евфросина, основателя одного из крупнейших псковских монастырей, личность которого в первой половине XV в. находилась в центре знаменитой литургической полемики. Основанный около 1425—1426 г.⁷⁷ Евфросиниевский монастырь был посвящен памяти Трех вселенских святителей, поскольку, согласно житию, место возведения первого храма чудотворцу указали явившиеся ему во сне Василий Великий, Иоанн Златоуст и Григорий Богослов (перечислены так!) («показуяще место святому воздвигнути храм во имя их на месте том»⁷⁸). Как кажется, есть резонные основания связывать икону с заказом преподобного Евфросина и строительством им монастырского собора. Правда, справедливости ради следует отметить, что в самом Пскове существовал еще один Трехсвятительский («с Болота») монастырь, располагавшийся на Полонище и впервые упомянутый в документах 1417—1421 г.⁷⁹, когда он еще находился вне города. В древности он был женским, что отчасти могло бы объяснить необычную интерпретацию традиционной иконографии.



24. Димитрий Солунский. Икона из церкви Св.Варвары во Пскове. Вторая четверть XV в. Инфракрасная рефлектограмма. Деталь



25. Рождество Христово. Икона из Покровской церкви г. Опочки. Около середины XV века. Псковский музей

Представляется, что не позднее 1430-х гг. была написана и двусторонняя икона пароменской церкви, обнаруживающая множество точек соприкосновения с одновременными ей псковскими памятниками. Стоит отметить некоторую близость художественного стиля ее оборотной стороны еще с целым рядом произведений, принадлежащих кисти местных мастеров, например с живописным изображением Распятия на верхней

крышке переплета Четвероевангелия (1383(?) г. ГИМ), датированного Л.И. Лифшицем 1420—1430-ми гг.⁸⁰ Цветовое построение иконы с нарастающим декоративным звучанием белильных гор и цветных пятен, при сохранении пластически сложных ракурсов, напоминает художественные принципы мастера иконы «Собор Богоматери» первых десятилетий XV в. (ГТГ)⁸¹.

Вместе с тем деисусный апостольский чин из церкви Успения с Пароменья (Псковский музей), созданный около 1445 г.⁸², внешне весьма схожий с живописью двусторонней иконы по интенсивности обильного тонкого золотого ассиста и погруженным в тень ликам, характерному рисунку кряжистых кистей рук с непомерно длинными и причудливо выгнутыми пальцами кажется написанным позже. Хотя личное письмо Одигитрии, несмотря на особый оливковый оттенок карнации, построено по тем же принципам, что и лики апостолов.

Предлагаемой дате двусторонней иконы — 1430-е гг., не противоречит и палеография надписей лицевой стороны (*ил. 11*), начертание букв и титлов которой, тяготеющее к традициям XIV в., встречается также на иконах «Три мученицы», «Собор Богоматери», «Деисус с Варварой и Параскевой». А.А. Турилов отметил особую, обрусевшую форму написания аббревиатуры «Ф[Е]У» через «Ф», а не через «фиту», представляющую чрезвычайную редкость и тоже тяготеющую к XIV в.⁸³ Отметим еще необычные по исполнению широкие красно-оранжевые поля с круглыми медальонами (живопись в них полностью утрачена), окружающие образ «Богоматерь Одигитрия», заставляющие вспомнить принадлежащую тому же стилистическому направлению икону «О тебе радуется» (ГТГ)⁸⁴, написанную позже, видимо, уже в третьей четверти XV в.

«Архангел Гавриил» из поясного деисусного чина⁸⁵ (*ил. 19*), безусловно, принадлежит самому высокому художественному слою иконописи Пскова первой половины XV в. и продолжает аристократизирующую линию развития местного искусства, представленную иконой «Параскева, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст и Василий Великий». Памятники действительно очень близки по исполнению⁸⁶, особенно при соотношении архангела с образом мученицы и особенностями ее личного письма, характерным рисунком рук с объемно вылепленной сжатой кистью и длинными коренастыми пальцами (*ил. 18*). Но по сравнению с изысканно нарядной и ритмически выстроенной композицией избранных святых, плоскостным и подчеркнуто декоративным отношением ее мастера к цветовым пятнам, пространственный разворот архангела кажется более пластичным, красочная лепка более прозрачной и нюансированной. При этом надо иметь в виду, что первоначальная живопись иконы была богаче по оттенкам и нежнее по переходам полутонов, как это видно



26. Явление пророку Моисею Неопалимой Купины.
Деталь фрески церкви Успения в Мелетово (1465 г.)

по остаткам розовых притенений киноварного хитона, голубых разделок красно-коричневых (багор) крыльев, по прозрачным переливам складок гиматия, исполненного азурином со скользящими световыми бликами. Сходна и техника личного письма, но лик Архангела написан более свободно и корпусно. Участки многослойного охрения, светло-холодного оттенка с легкой подрумянкой, довольно мощно и жестко отделяются от широких желто-оливковых санкирных теней, усиленных мазками азурита. При исследовании иконы в ИК-свете хорошо просматривается подготовительный рисунок, очень свободный по исполнению, которым намечены не только абрис и основные черты лика, но и границы высветлений⁸⁷. Несмотря на многочисленные мелкие и более значительные утраты, живопись сравнительно неплохо сохранилась и авторский замысел не был изменен поновлениями, в отличие от остальных икон этого чина.

Почти все исследователи, писавшие об «Архангеле», отмечали живучесть в его образном строе традиций XIV в., что часто определяло дати-



27. Рождество Христово. Икона из Покровской церкви г. Опочки. Около середины XV века. Псковский музей.
Деталь: Лик св. Николая



28. Св. Мина. Фреска церкви Успения в Мелетово (1465 г.). Деталь

ровку памятника концом этого столетия. Но кажется, что узнаваемые в нем псковские особенности — сочно написанное личное письмо с большим количеством белильных заливок, активных мазков — получают здесь совершенно иное качество, экспрессия образа уступает место камерности и размеренности, во внутреннем строе заметны ноты эмоциональной доступности и мягкой задушевности. Можно думать, такой обновленный веяниями эпохи стиль складывается в Пскове не ранее 1420—1430-х гг., наследуя традиции такой иконы, как «Рождество Богородицы» из собрания П.Д. Корина⁸⁸, гораздо теснее связанной с традициями конца XIV — начала XV в., что могло бы объяснить близость приемов ее личного письма рассматриваемому памятнику. Но в «Архангеле Гаврииле» отношение к пространству и образному строю существенно меняется. Вытянутый формат доски, совершенно не типичный для деисусных композиций, максимально приближенная, словно выходящая за пределы иконного поля, плотно вписанная в него и неторопливо развернутая по-

луфигура архангела определили большую художественную роль силуэта. Ритм острых геометрических линий в разрезах одежд, особенно глубоко распахнутый хитон, своей светящейся киноварью «зажигают» всю композицию, сродни пылающим псковской червленю и поставленным под углом ромбовидным Евангелиям в руках Трех святителей.

Судя по композиции всех икон деисусного чина (ГТГ), живопись которых заметно отличается от «Архангела Гавриила» в силу многочисленных реставрационных поновлений начала XX в., к сожалению, сильно искаживших их облик, в древности это был изысканно красивый ансамбль. Киноварные опушки, обрамляющие каждую икону по периметру, декоративные картуши с надписями и накладные позолоченные деревянные нимбы, продолжавшие монументальную рельефную пластику ликов, придавали чину особую нарядность и выразительность. Возможно, Деисус принадлежал Никольскому собору Любятовского(?) монастыря⁸⁹, поскольку стиль оформления

икон и отчасти художественные особенности напоминают икону «Богоматерь Любятовская», написанную, видимо, в те же 1420–1430-е гг.⁹⁰

Самой рафинированной иконой в рассмотренной группе памятников⁹¹, образующей единое стилистическое направление в живописи Пскова 20–40-х гг. XV в. и представляющей наиболее аристократизирующий его вариант, является поясная икона «Дмитрий Солунский»⁹² из Русского музея (ил. 20). Возможно, она самая последняя по времени исполнения среди всех икон этого художественного стиля.

Основным средством художественной выразительности памятника становится линия, прежде всего, легкий и плавный колоколообразный силуэт, очерчивающий крепкую, но на редкость элегантно сложенную фигуру Димитрия, с небольшой головой на тонкой шее и удлинненным овалом красивого юношеского лица. Отметим, что первоначальный образ, обрамленный золотым нимбом, воспринимался еще легче, ибо сложный черневой орнамент, как показывают исследования иконы, позднейшего происхождения.

В иконе узнаются все характерные черты псковского письма, но они приобретают под кистью мастера особую смягченную интонацию, во всем царит мера гармонического равновесия и утонченности. Так, сохраняя традиционность колористических сочетаний темной и оранжеватой киновари с коричневыми и оливково-зелеными цветами, гамма заметно светлеет, усложняются тоновые переходы нюансированного цвета, краски становятся нежнее и прозрачнее. Золотая сетка ассиста, придающая одеждам богатство тканой фактуры, утончается и окончательно теряет свойство передачи нетварного света. Моделировка личного письма повторяет типично псковские приемы, в том числе контраст светотеневых участков, но уступает место мягкой санкирной основе и выбеленному, бесстрастно холодноватому охрению (ил. 22).

Элегантность и аристократизм образа выражается и в утонченных юношеских чертах лица, изысканной орнаментальности ворота и пластинчатого доспеха, особенно узорчатого щита, напоминающего царственные формы оружия византийской знати. Крепкое сложение и могучая сила воина сочетается с хрупкостью образа юного мученика, держащего огромный, но пропорциональный по силуэту крест.

Об усилении художественной роли графического начала в иконе свидетельствуют результаты



29. Пророк Моисей. Фреска церкви Успения в Мелетово (1465 г.). Деталь

исследования памятника. В ИК-области спектра прекрасно виден кистевой подготовительный рисунок, очень свободный по исполнению с каплевыми натеками краски в конце каждой линии (ил. 21, 23, 24). Его графика отличается подробностью, прорисованы все орнаменты доспехов и оружия, каждая складка, что особенно ценно на участках одежд, не сохранивших в живописном слое верхние моделировки. Столь же дифференцирован рисунок лица, отмечающий не только все его черты, но и границы высветлений.

Такой торжественный и репрезентативный образ царственного воина-мученика, к тому же в древности богато украшенный драгоценным окладом⁹³, должен был предназначаться в качестве храмовой иконы для одного из Димитриевских храмов Пскова. Происхождение памятника из Варваринской церкви не свидетельствует о его изначальной принадлежности этому позднему деревянному храму⁹⁴. Возможно, он был перенесен туда из соседней монастырской церкви Дмитрия с Поля, выстроенной в камне в 1534 г.⁹⁵ Поскольку



30. «О тебе радуется». Икона. Третья четверть XV века. ГТГ

обитель находилась у дороги, ведущей в Москву и Новгород, именно здесь часто встречали и провожали знатных лиц, приезжающих в город. Так, в 1454 г. псковичи и все священство торжественно вышли «со кресты ко святому Дмитрию на Пскову»⁹⁶, чтобы приветствовать своего нового князя Ивана, сына Дмитрия Шемяки, скончавшегося в Новгороде за год до этого события. По преданию, храмовая икона Дмитрия мироточивого была в числе чудесных защитников Пскова против войск Стефана Батория⁹⁷.

Однако значимость храмовой, судя по размерам, иконы заставляет предполагать происхождение ее из наиболее крупного во Пскове — храма Дмитрия Солунского в Довмонтовом городе. В собор, сменивший в 1524 г. каменную постройку XII в., должны были перенести ее святыни и в первую очередь храмовую икону, появление которой в XV в., как кажется, можно связать с важнейшим событием в ее литургической жизни. В 1453 г. во Псков приехал владыка новгородский Евфимий и повелел «держати вседенную службу 4 събор... оу святого великого христова мученика Дмитрия»⁹⁸. Устройство четвертого в городе собора, о котором просили псковского князя и посадников, означало не только ежедневную литургию на алтаре св. Дмитрия, но и объединение служивших здесь иереев, что, без сомнения, придавало храму очень высокий в городе статус. После разборки храма в 1823—1827 гг. его имущество должны были распределить по другим соборам города, вероятно, тогда икона наряду с известными древними памятниками, видимо, имевшими схожую судьбу, и попала в монастырскую Варваринскую церковь.

Особое почитание в Пскове св. Дмитрия Солунского было связано не только с постоянной военной угрозой со стороны западных соседей, но и очень глубокое переживание здесь памяти по погибшим, что ставило день поминальной Дмитриевской субботы в число особых церковных праздников. Этим можно объяснить существование при городском кладбище особого монастырского храма во имя солунского мученика-чудотворца, а также распространение в псковском искусстве редкой иконографии воина, держащего в левой руке щит и меч одновременно, а в правой — мученический крест, заменивший традиционное для византийских изображений воинское копьё. Подчеркнуто большого размера, он символически перекликается с очертаниями рукояти меча, опущенного вниз и спрятанного за орнаментальный щит. Перенесение акцента на христи-



31. «О тебе радуется». Икона.
Третья четверть XV века. ГТГ. Деталь

анский подвиг воина, побеждающего не столько оружием, сколько силою креста — «меча духовного», возможно, было связано с распространением в начале XV в. монашеских идеалов, отдававших предпочтение мученическому аспекту почитания святого, сравнивавших его невинную жертву с искупительным подвигом Христа, мироточивость его целительных мошей — с чудесами самого Спасителя.

Связь святого с поминальными традициями проявилась в иконографии ряда псковских икон, например, в сценах Сошествия во ад, дополненных деисусным чином, в котором важное место занимали образы Варвары и Дмитрия Солунского⁹⁹. Особую роль такие изображения должны были играть в годы страшных бедствий, часто об-



32. Сошествие во ад. Икона из Троицкого собора города Острова. Третья четверть XV века. ГРМ



33. Сошествие во ад. Икона из Троицкого собора города Острова. Третья четверть XV века. Деталь: Праматерь Ева



34. Сошествие во ад. Икона из Троицкого собора города Острова. Третья четверть XV века. Деталь: Праматерь Ева. Инфракрасная рефлектограмма

рушивавшихся на жителей Пскова. Как раз ко времени предполагаемого написания обеих икон Дмитрия Солунского из собрания Русского музея в псковских летописях содержится краткий, раздирающий душу рассказ. В 1441 г. в «канун Николина дня» начался «велик зело» мор, который продолжался более года: «...мряху мнози мужи и жены и младыя дети». Жестокая эпидемия «преста» лишь в 1442 г. на «Дмитреев день на осень»¹⁰⁰.

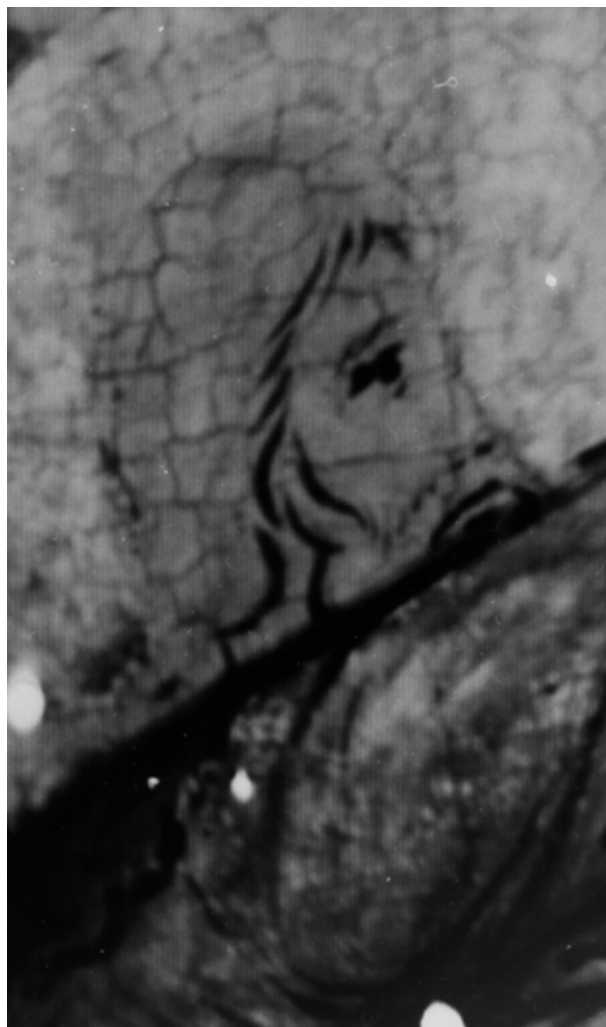
Серьезно должны быть пересмотрены датировки ряда икон, традиционно связываемые с искусством Пскова зрелого XVI в. Прежде всего следует восстановить справедливость по отношению к одному из хрестоматийных памятников

древнего Пскова — иконе «Рождество Христово с избранными святыми», обнаруженной в Покровской церкви г. Опочки (ныне в Псковском музее)¹⁰¹ и обычно датируемой первой половиной — серединой этого столетия (ил. 25). На наш взгляд, художественный стиль памятника, техника исполнения живописи, иконографические особенности редкого извода сцены принадлежат зрелому XV в. и продолжают линию мастеров росписей Успенской церкви в Мелетове (1465)¹⁰², развивая близкие фресковой живописи художественные принципы.

Это стилистическое направление, развивавшееся во Пскове параллельно с рассмотренными выше памятниками, может восходить к образной выразительности иконы «Собор Богоматери» пер-



35. *Сошествие во ад. Икона из Троицкого собора города Острова. Третья четверть XV века. Деталь: Праотец Адам*



36. *Сошествие во ад. Икона из Троицкого собора города Острова. Третья четверть XV века. Деталь: Праотец Адам. Инфракрасная рефлектограмма*

вых десятилетий XV в., сочетавшей космическую всеохватность события и пейзажа, стремительность поз и изобилие сложных ракурсов, разнонаправленных векторов движений, с миниатюрной камерностью мизансцен и особой внимательностью к наиболее значимым деталям и жестам. Близко этому произведению понимание мастером рассматриваемой иконы общего замысла сцены как торжественного гимна в честь родившей Слово, почему в иконографии появляются черты, более свойственные содержанию следующего за Рождеством Христовым праздничного дня Собора Богородицы¹⁰³. Сходное понимание плоскостного и абстрактного фона-пейзажа, как и там, взметнувшегося на всю высоту иконы и бурно «реагирующего» на происходящее: прихотливо цепляю-

щиеся за коричневый фон лещадки разворачиваются в сторону движения, подчиняются векторам направления отдельных персонажей и движению мизансцен.

Свое наиболее законченное выражение этот вариант художественного стиля нашел в росписях Мелетова, искусство которого нельзя в полной мере назвать рафинированным, но его отличает та же утонченность эстетического вкуса, премудрая книжность, соединенная с безукоризненной выразительностью эмоционально открытых образов. Без сомнения, это наиболее камерный вариант живописного мышления псковских художников, поэтому в нем ведущую роль играют гибкость и точность рисунка небольших, часто миниатюрных фигур, подчас пропорционально гипертрофиро-

ванных и угловатых, эскизная верность и чуть наивная искренность повествования. С росписями рассматриваемую икону роднит и музыкальный ритм разнообразных по масштабам композиций, и особая миниатюрная тщательность в проработке отдельных фигур, живописных форм и деталей, изысканность колористических эффектов. Фресковая панорамность иконы, с одной стороны, и иконная соразмерность мелетовских композиций — с другой; пропорции хрупких, лапидарно очерченных фигур; миниатюрная замкнутость отдельных сцен, приемы и техника письма ликов, одежд, даже отдельные детали (позы склоненных, сидящих и возлежащих фигур, формы развевающихся одежд, редкие по форме головные уборы, ложе Богоматери, ромбовидные подушки и мн. др.), настолько роднят мастеров обоих памятников, что хочется видеть в них одних и тех же исполнителей¹⁰⁴ (ил. 26–29).

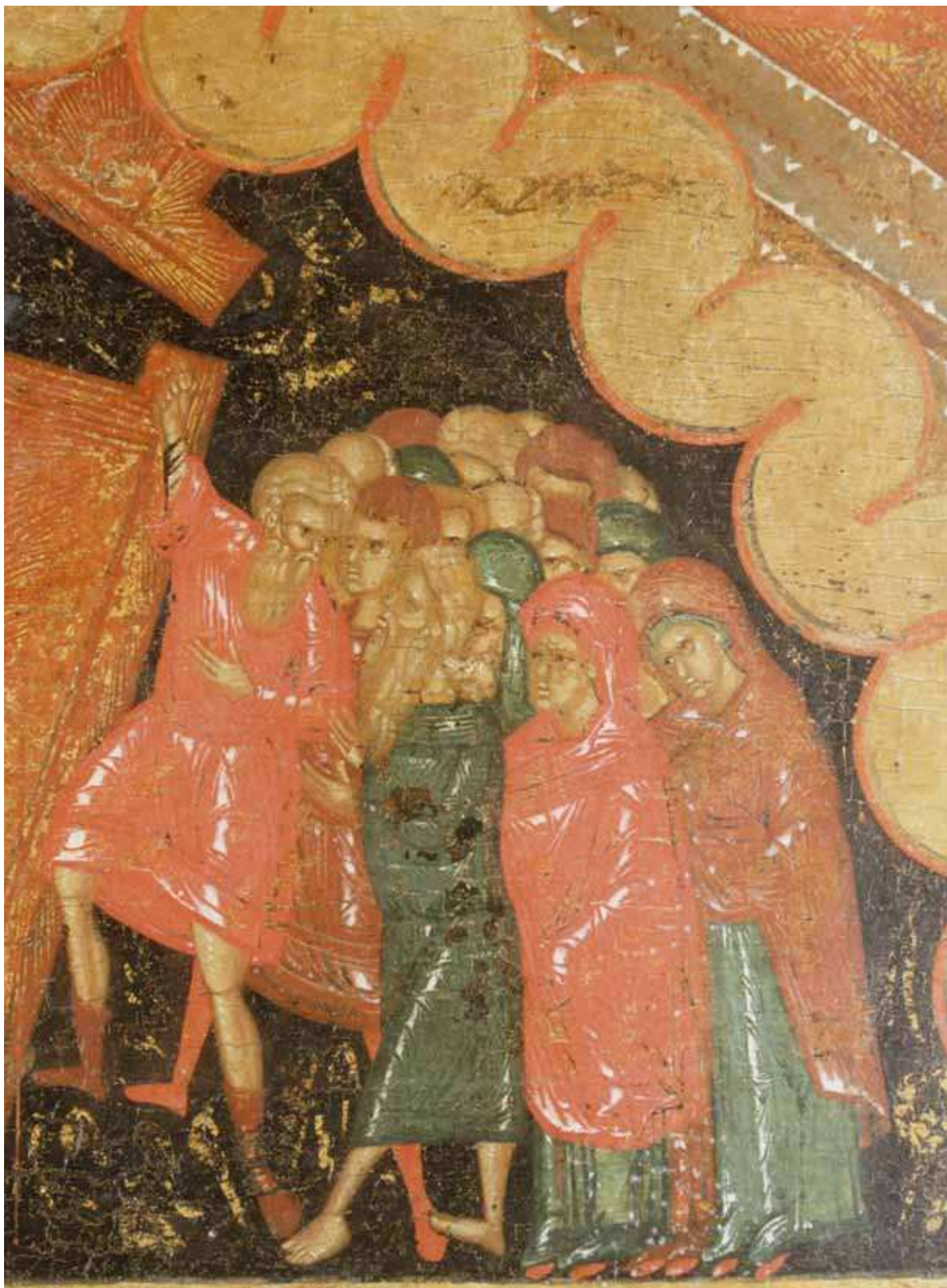
Камерный вариант такого художественного стиля, видимо, сложившийся около середины XV в., и достигший своей кульминации в мелетовских фресках, в эти и последующие годы известен еще по целому ряду памятников. На наш взгляд, с ним можно связывать житийную икону Параскевы Пятницы (ГИМ), неправомерно датируемую началом XVI в.¹⁰⁵, но обнаруживающую много общего с росписями 1465 г.; фрески псковских мастеров в каплице Св. Креста на Вавеле в Кракове 1470 г.¹⁰⁶ Отточенность миниатюрного письма, уже с элементами некоторой манерности и стилизации, сказывается в написанной в том же стиле в 1460–1470-х гг. XV в. небольшой иконе «О тебе радуется» (ГТГ)¹⁰⁷ (ил. 30–31). Судя по необычному надписанию ее сюжета, в это время еще не получившего широкого распространения в русской живописи, — «Похвала Богородицы», образ мог быть написан для одноименной обетной каменной церкви в Пскове, в 1466 г. заменившей деревянную, поставленную «одним днем» 1442 г. во время «моровой язвы»¹⁰⁸. Возможно, этими художественными вкусами можно объяснить и появление в третьей четверти XV в. такой необычной по замыслу и манере исполнения и, безусловно, стоящей несколько в стороне от рассмотренных ранее произведений иконы «Николай Зарайский с житием» (Псковский музей), относимой исследователями к первой четверти XVI в.¹⁰⁹

Материальные данные иконы «Рождество Христово», ее грубо тесанная тяжелая сосновая доска, чрезвычайно толстая и неровная, косвенно свидетельствуют о создании иконы где-то за пределами Пскова, поэтому сведения о происхожде-



37. Сошествие во ад. Икона из Троицкого собора города Острова. Третья четверть XV века. Деталь: Лик пророка

нии ее из Опочки вполне вероятны. Бытование образа в поздней Покровской церкви 1804 г.¹¹⁰ украшенной древней иконой, — достаточно обычное в провинции явление, где дорогое храмовое убранство всегда бережно сохраняли. В 1441 г. пожар уничтожил весь деревянный город Опочку («погоре вся»¹¹¹, «выгорел весь»¹¹²), отстроенный в следующие десятилетия заново, причем строителями его летопись называет псковских посадников. Более чем вероятно, именно тогда и по заказу тех же посаднических кругов, что и росписи в Мелетовском погосте¹¹³, была заказана храмовая икона для новой пригородной церкви. Состав избранных святых на ее нижнем поле вполне соответствует посвящениям опочецких престолов¹¹⁴.



38. Сошествие во ад. Икона из Троицкого собора города Острова. Третья четверть XV века. Деталь: Праведные в Аду



39. Сошествие во ад. Икона из Троицкого собора города Острова. Третья четверть XV века. Деталь: Избранные святые

По-видимому, к гораздо более раннему, чем это принято думать, времени относится еще один псковский памятник — «Сошествие во ад» из Троицкого собора города Острова¹¹⁵ (ил. 32). Обычно его датируют первой половиной — серединой XVI в. и связывают с так называемым архаичным направлением иконописи этого периода¹¹⁶. Однако столь поздняя датировка не подтверждается ни стилем этой иконы, ни ее материальными особенностями. Как показали проведенные в ГРМ технико-технологические исследования¹¹⁷, икона написана на сплошной крупнозернистой паволоке с кручеными нитями полотняного плетения, характерной для более древних икон — таких как «Сошествие во ад» из собрания Н.П. Лихачева и «Архангел Гавриил» из деисусного чина (обе в ГРМ). Но самым нехарактерным для столь позднего времени является объемная пластика личного письма, в основе которого, как показали те же исследования, лежит подробный оттушеванный рисунок, почти не выявленный в живописном слое (ил. 33—34). О.В. Голубева, изучавшая икону в ИК-области спектра, отмечала, что характер этого необычного сажевого рисунка не имеет аналогий среди известных ей древнерусских памятников. Возможно, что в основе его лежит подслонный набросок углем, лишь поверх обведенный кистью. Свободный и лаконичный рисунок, по манере напоминающий работу фрескиста, необычен еще и тем, что его беглая и эскизная линия, без детальной разработки, отмечает лишь черты ликов и складки — даже без абриса самих фигур и голов (ил. 35—37). Весьма выразительная стилистика фресковой графики — совершенно иная, чем живопись, — дает возможность, по мнению О.В. Голубевой, предположить, что знаменщик и иконописец не были одним и тем же лицом. Кроме повсеместных и последовательных исправлений и правок при работе красками, многие части рисунка в живописном слое были просто игнорированы. Особой последовательностью отличаются исправления иконописцем рисунка ликов (более «правильных» на уровне подготовительной графики), пропорции которых, а в конечном счете их типология и художественная выразительность совершенно изменились.

Существенно меняет современное восприятие памятника реконструкция его первоначальной красочной гаммы, в которой ведущим цветовым соотношением были красно-коричневые пигменты и сине-зеленые, а не просто зеленые, как воспринимаются они сейчас. Все пигменты этого цвета (составная краска на основе глауконита с

примесью малахита или азурита, количественно варьирующихся на разных участках, в соответствии с конкретной живописной задачей) претерпели на иконе значительное изменение. Позеленение азурита (под действием растворителя и олифы) привело к тому, что преобладавший в иконе сине-зеленый тон (мандорла, власяница Авеля) в действительности стал просто зеленым. Такая усложненность тональных отношений, а не открытых цветов напоминает понимание живописных задач псковскими мастерами значительно более раннего времени. В качестве ближайшей аналогии О.В. Голубева приводит икону «Архангел Гавриил» первой трети XV в. (ГРМ).

Объемная пластика и рисунок, передающий удивительно выразительные, мягкие и живые лики, тонко нюансированные колористические эффекты уверенно связывают икону со временем не позднее 1460—1470-х гг. Более того, «классический вариант» типично псковской иконографии сюжета и отточенный художественный стиль свидетельствуют о заказном характере произведения, написанного лучшими иконописцами Пскова и предназначенного для украшения одного из самых значительных городских соборов.

Позднее бытование иконы в Троицком соборе (1790) города Острова¹¹⁸, где она была обнаружена экспедицией, не дает повода думать о ее изначальной принадлежности одной из древних церквей этого пригорода¹¹⁹. Во время Великой Отечественной войны в действующий Троицкий собор были отданы несколько древних икон из музея Пскова и ряда псковских церквей. Именно таким путем там оказалась еще одна икона из собрания Русского музея — «Богоматерь Одигитрия с архангелами и девятью избранными святыми», написанная около середины XVI в. для псковского храма Варлаама Хутынского на Званице¹²⁰, но после войны оказавшаяся в островском Троицком соборе, откуда и была вывезена экспедицией музея. Старые номера, проставленные на обороте иконы зеленой масляной краской («508—35 г.»), свидетельствуют о сходном происхождении иконы «Сошествие во ад».

Некоторые ее композиционные приемы, особенно миниатюрно исполненные чуть угловатые фигурки в правой части Ада (ил. 38), близки наиболее ярким приметам мелетовской росписи. В то же время истонченные, вытянутые фигуры святых нижнего яруса, образующие «нерушимую» духовную преграду, облаченные в одежды, сплошь покрытые тончайшей золотой паутиной ассиста, сродни целому ряду произведений третьей четвер-

ти XV в. (ил. 39). Это и упомянутый житийный образ св. Параскевы (ГИМ), и икона «Мученицы Параскева, Варвара и Ульяна, с житием Варвары и Ульяны» из Новгородского музея¹²¹, также исполненные именно в это время, а не в XVI в., как это принято думать, вероятно, в силу плохой сохранности памятника.

Отточенное художественное мастерство иконы «Сошествие во ад с избранными святыми» представляет собой вариант наиболее элитарной культуры, отразившей эстетические вкусы высшей боярско-купеческой среды Пскова второй половины XV в. О том, что такое искусство и его высокий художественный уровень держались здесь вплоть до конца столетия, свидетельствует созданная не позднее 1490-х гг. икона с изображением престольного посвящения кафедрального храма Пскова — «Троица Ветхозаветная» (ГТГ)¹²², еще в полной мере сохранившая все самые характерные особенности псковской художественной традиции.

С изменением датировки иконы «Сошествие во ад» из Острова встает вопрос о происхождении ее редкой иконографии, в разное время получившей во Пскове несколько близких реплик¹²³. До последнего времени древнейшим изображением такого сюжета считалась икона из собрания Н.П. Лихачева конца XIV в.¹²⁴ с деисусным чином на верхнем поле; ей следовал образ Псковского музея с подобным же деисусным чином, обычно датированный серединой XV в.¹²⁵ «Сошествие во ад» из Острова рассматривалось как архаическое произведение, повторившее уже в середине XVI в. особый псковский извод.

Живописный слой иконы из собрания Н.П. Лихачева на основании технико-технологических исследований был связан В.К. Лауриной с поновлением XVI в., сохранившим лишь иконографию и фрагменты древнего авторского слоя позднего XIV столетия¹²⁶. Однако, как и в случае с иконой «Дмитрий Солунский» (в рост), нам представляется, что в действительности очень сильно прописанная живопись «Сошествия во ад» должна быть датирована гораздо более ранним временем, не позднее середины — второй трети XV в. Об этом свидетельствует и характер красочной поверхности — яркие и чистые краски и характер пробелов, совершенно не похожих на приемы мастеров XVI в., и палеография надписей¹²⁷, лежащая в одном слое с поверхностными поновлениями. Икона нуждается в дополнительных исследованиях, но в любом случае у нас есть все основа-

ния сохранить за ней иконографический авторитет и хронологическое первенство.

«Сошествие во ад» из собрания Псковского музея, как кажется, не справедливо в последнее время рассматривается как памятник позднего XV или даже XVI в.¹²⁸, важным стимулом чему послужил палеографический анализ надписей¹²⁹. Однако золотой фон иконы довольно сильно поновлен, видимо, действительно в XVI столетии, когда были возобновлены и надписи, что не мешает увидеть в живописи центральной сцены и полуфигур деисусного чина одно из ярких проявлений ведущего в иконописи Пскова середины — третьей четверти XV в. художественного стиля. Он заметно отличается от камерной манеры письма, известной по мелетовской росписи и близких ей памятников, и, как кажется, продолжает традиции монументального направления псковского искусства, восходящего к экспрессивному искусству так называемого варваринского мастера. В первой половине XV в. этот вариант стиля, известный по таким памятникам, как «Деисус с Варварой и Параскевой» из собрания Новгородского музея¹³⁰, сохранял присущие ему торжественность композиций, мощностные образы, быстрые и подвижные живописные приемы нанесения широких плоскостей красочных пятен. Манера письма художника «Сошествия во ад» тяготеет именно к такому искусству. Красноречивее всего об этом говорят быстрые, едва уловимые блики света, скользящие по подвижным и легким поверхностям неплотных одеяний, напоминая эскизную манеру письма фрескистов, стремительные и энергичные позы, но в то же время смягченные и внутренне озаренные лики. Икона должна была создаваться в кругу эстетически требовательных кругов псковичей, объединенных светлой надеждой на всеобщее воскресение, о чем так недвусмысленно свидетельствуют уникальная иконография и плотная композиция, собравшие замершую в предстоянии и молчании «всю плоть человеческую». Происхождение памятника не известно, однако некоторые предположения помогают сделать состав деисусного чина на верхнем поле, включившего помимо характерных для Пскова избранных святых и ходатаев, фигуру преподобного Варлаама Хутынского, облаченного в схиму (белой она стала в результате «поновления» живописи) и занимающего важнейшее место — справа от центрального образа св. Николая.

Как раз в предполагаемое время написания иконы Псков сразило несколько бедствий, сначала страшный пожар, уничтоживший почти весь

деревянный город, в том числе 11 церквей, а вслед за ним — мор «велик», описанию которого обычно скупой на слова летописец посвящает целую статью и озаглавливает ее как «Мор Варламышской»: «...того же лета бысть мор во Пскове: мряхоу mouжи и жены и малыя дети, и по пригородом и по волостем; да церковь поставили на Званицы во имя преподобнаго Варлама, и свершили и освящали и литургию пели священники и дьяконы в день недельный...»¹³¹. Автор III-ей Псковской летописи описывает событие невероятно подробно: «Тои же осени посла Бог казнь на град и на люди: за оумножение грех наших бысть мор велик въ Пскове и по пригородом и по всеи области Псковское: нача мерети по Семени дни Летопроводца, и бысть сам напор, и много падоша христиан в рожественное говение, в единому яму погребаша по 3 и болши, а во всяком конци на позаде скуделници ископаше и тамо кладоша мртывыя... В то же время посадники псковский... и всь Псков, с своими отци духовными, с семи съборы, съ священноиноки и священники и с диаконы, с всем священством здумавше и видеша,, что скорбь высть велика и печаль, поставиша по благословению отец своих священников на Званицы церковь святого и преподобнаго отца нашего Варлама, иже на Хоутине в Великом Новгороде, а поставиша в един день да и свящаша того же дни, месяца декабря в 8 день, на память преподобнаго Потапия, в день неделный, и литургию свершив вся 5 сборов, и разидошася... благодаряще Бога и святого и преподобнаго отца Варлама; и оттоле нача поменше мерети...»¹³². Пожалуй, еще никогда псковский летописец так скорбно-торжественно и пространно не описывал освящение простой деревянной обетной церкви, на покровительство патрона которой возлагали псковичи такую надежду на спасение. Очень близкие интонации рождает и сам образ Воскресения Христова, явно написанный по сходному случаю: его значительные размеры, превышающие иконы такого сюжета (120 × 110), свидетельствуют об обетном характере произведения, написанного по особому случаю и «на поклон всему христианскому миру», а быстрая

эскизная манера, даже небрежность рисунка с затеками нанесенных поверх подмалевка описей убеждают в невероятной спешке создания иконы. Возможно, и соединение в деисусном чине центрального образа св. Николая, празднество памяти которого пришлось на день возведения Варлаамиевской обетной церкви 1466 г., и выделение своим положением фигуры Варлаама Хутынского совсем не случайны.

Если справедливы наши предположения, последовательность появления икон «Сошествие во ад» не нарушается, с той лишь принципиальной разницей, что все самые значительные произведения близкого сюжета были созданы в одно время — в середине — третьей четверти XV в.

Итак, изучение принадлежащих Русскому музею псковских икон XIV — XV вв. позволяет прийти к ряду наблюдений. Трудно согласиться с распространенным мнением о сосуществовании в Пскове сразу нескольких противоположных по своим художественным принципам живописных направлений, одно из которых якобы отличалось устойчивым консерватизмом и архаичностью стиля, еще и в XVI в. продолжая культивировать принципы раннего времени. Очевидно, что такой взгляд на историю псковской иконописи во многом был основан на недоразумении. Искусственное перенесение памятников XV века в более позднюю эпоху, в которой они действительно выглядели весьма архаично, predetermined отношение к Пскову как консервативному центру, стремившему удержать свое прошлое постоянным обращением к древним образцам. Рассмотрение же икон в контексте своего времени позволяет взглянуть на них как на произведения, созданные мастерами ведущих стилистических направлений XV в. При этом «очищенная» от древних напластований живопись Пскова XVI столетия воспринимается как вполне однородный художественный центр¹³³, не только воспринимающий, но и активно влияющий на развитие общерусского стиля, прежде всего, искусства Москвы середины — второй половины столетия.

¹ ДРЖ 1629—1635. Размеры: 33—34 × 22—25 см. Раскрыты до поступления в музей, повторно в ГРМ в 1913, 1915, 1935 гг. Я.В. Сосиным. Полную библиографию см.: Из коллекций академика Н.П. Лихачева: Каталог выставки. СПб., 1993. Кат. 339. С. 134—135 (далее — Из коллекций Н.П. Лихачева, 1993).

² ГРМ. ДРЖ 2121. Размеры: 103,7 × 64 × 3,7 см. Происхождение неизвестно. Была сначала в собрании Н.С. Большакова, затем Н.П. Лихачева. Реставрирована до поступления в музей, повторно в РМ в 1915 г. Н.И. Брягиным. См.: *Лаурина В.К.* Новые атрибуции произведений

Псковской иконописи // ПКО, 1989. М., 1990. С. 190—191 (далее — *Лаурина*, 1990); Псковская икона XIII—XVI веков / Вступ. ст. М.В. Алпатов и И.С. Родниковой; сост. альбома и автор каталога И.С. Родникова. Л., 1990. Ил. 23. С. 296 (далее — Псковская икона XIII—XVI веков, 1990). Каталожные сведения и полн. библи. приведены: Из коллекций Н.П. Лихачева, 1993. Кат. 340. С. 135. Ил. с. 136.

³ Три другие иконы этого чина в ГТГ: *Антонова В.И., Миёва Н.Е.* Каталог древнерусской живописи XI — начала XVII в.: Опыт историко-художественной классификации: В 2 т. М., 1963. Т. I: XI — начало XVI

века. С. 192–193. № 151. Ил. 104–106; Псковская икона XIII — XVI веков, 1990. Ил. 20–22.

⁴ ДРЖ 2120. Размеры: 82 × 66 × 2,7 см. Происхождение неизвестно. Раскрыта до поступления в Русский музей в конце XIX — начале XX в.; повторно в ГРМ в 1934 г. Н.И. Тюлиным. См.: *Лаурина*, 1990. С. 189; Псковская икона XIII—XVI веков, 1990. Ил. 14. С. 294; Подробно библиографию см.: Из коллекций Н.П. Лихачева, 1993. Кат. 343. С. 138; *Шалина И.А.* Псковские иконы «Сочетание во ад»: О литургической интерпретации иконографических особенностей // Восточнохристианский храм: Литургия и искусство. Сб. ст. СПб., 1994. С. 230–270 (далее — *Шалина*, 1994).

⁵ ДРЖ 2096. Размеры: 105 × 58,8 × 2,9 см. Многочисленные отверстия от гвоздей свидетельствуют, что в древности был оклад и венчик. Происхождение неизвестно. В «Списке икон и предметов, составляющих собрание Н.П. Лихачева» отмечено, что икона происходит из Новгорода (отд. III. 77). *Лаурина*, 1990. С. 190; Псковская икона XIII—XVI веков, 1990. Ил. 15. С. 295, библи.; Из коллекций Н.П. Лихачева, 1993. Кат. 343. С. 138.

⁶ ДРЖ 2779. Размеры: 141,3 × 110,2 × 3 см. Вывезена в Москву в мае 1926 г. *Анисимов А.И.* Работы по раскрытию памятников живописи древнего Пскова (ОР ГТГ. Ф. 68. Д. 72. Л. 1–1 об.); Оpubл.: *Анисимов А.И.* О древнерусском искусстве. Сб. ст. М., 1983. С. 358, 360 (далее — *Анисимов*, 1983) и в 1927 г. раскрыта в ЦГРМ реставратором И.И. Сусловым (ОР ГТГ. Ф. 67. № 172). См.: Псковская икона XIII — XVI веков, 1990. Ил. 9. С. 293, с библи.; *Лифшиц Л.И.* Очерки истории живописи древнего Пскова: Середина XIII — начало XV века: Становление местной художественной традиции. М., 2004. С. 306–317 (далее — *Лифшиц*, 2004).

⁷ ДРЖ 2729. Размеры: 87,8 × 66,8 × 3,6 см. Происходит из церкви Св. Варвары в Пскове. Вывезена в Москву в 1926 г. (*Анисимов А.И.* Работы по раскрытию памятников живописи древнего Пскова // О древнерусском искусстве: Сб. ст. М., 1983. С. 358) и тогда же раскрыта в ЦГРМ (ОР ГТГ. Ф. 67. Д. 174). См.: Псковская икона XIII—XVI веков, 1990. Ил. 28. С. 298, с библи.; *Gates of Mystery: The art of Holy Russia / Ed. by R. Grierson. InterCultura. Baltimore—Princeton—Dallas—Memphis—Chicago—London, 1992. Cat. 64. P. 216–218 (Shalina I.)* (далее — *Gates of Mystery*, 1992).

⁸ ДРЖ 2728. Размеры: 69,7 × 58 см. Вывезена для реставрации в Москву в 1926–1928 гг. Раскрыта в ЦГРМ в 1929 г. См.: Псковская икона XIII—XVI веков, 1990. Ил. 33–34. С. 299, библи.; *Лаурина*, 1990. С. 192–193.

⁹ ДРЖ 2748. Размеры: 87 × 71 × 3,5 см. Реставрирована в ЦГРМ между 1926 и 1929 гг. (документация отсутствует). Подробное исследование иконы см.: *Шалина И.А.* Икона «Усекновение главы святого Иоанна Предтечи с житием» из церкви Богоявления с Запсковья и псковская иконопись второй четверти XVI века // ИХМ. М., 2007. Вып. X. С. 318–348 (далее — *Шалина*, 2007).

¹⁰ ДРЖ 2093. Размеры: 82,5 × 60,3 × 3,3 см. Поступила в 1936 г. из Торопецкого краеведческого музея. Реставрирована в ГРМ в 1936–1937 гг. Н.Е. Давыдовым. Пробные расчистки (на лбу Богоматери и на левой руке Христа) произведены в 1933 г. С.В. Олсуфьевым. Частичные раскрытия на правой руке Богоматери и левой ступне Христа сделаны Н.В. Перцевым в 1956–1957 гг. *Лаурина*, 1990. С. 187–188, библи.

¹¹ ДРЖ 3142. Размеры: 99,9 × 76,5 × 3,4 см. Поля и фон иконы были покрыты басменным окладом XVI в. Поступила в 1958 г. (*Перцев Н.В.* Обследование псковской области // Сообщ. ГРМ. Л., 1961. Вып. VII. С. 70–71). Раскрыта (частично) в ГРМ в 1958–1967 гг. Н.В. Перцевым и в 1978–1981 гг. С.И. Голубевым. Вокруг иконы на торцовых шпонках и боковых полях ктиторская надпись, не полностью раскрытая из-под записей: «В лет 6000-ное [...] 5 [...] мша апр[...] икона си стьи Никола стяжан[ием] раба бож[...] Васи(ли)я и Федора Онаньин [...] Николе... сте а собе въ [...] ные отпуше(нь)е (гр)еховъ. въ веки аминь». Палеографический анализ надписи, сделанный в ГРМ (см. заключение Т.В. Рождественской), позволяет думать, что вкладная надпись содержала более раннюю дату, чем это принято думать, возможно, 1237 г. Однако икона нуждается в реставрации и технико-технологическом изучении, без которых дальнейшие исследования памятника преждевременны. См. о ней: Псковская икона XIII — XVI веков, 1990. Ил. 7. С. 292, библи.; *Гальченко М.Г.* Надписи на древнерусских иконах XII — XV вв.: Палеографический и графико-орфографический анализ. М., 1997. С. 68–72 (далее — *Гальченко*, 1997); *Лифшиц Л.И.* Икона «Св. Никола» из села Виделебье и проблемы развития местного иконописания Пскова первой половины — середины XIV века // От древней Руси к России нового времени. М., 2003. С. 396–406; *Лифшиц*, 2004. С. 291–

305; Святой Николай Мирликийский в произведениях XII — XIX столетий из собрания Русского музея. Каталог выставки. СПб., 2006. Кат. 5. С. 50–51 (далее — Святой Николай Мирликийский, 2006).

¹² ДРЖ 3140. Размеры: 156,2 × 92,3 × 4,2 см. Поступила в 1958 г. Раскрыта в 1958–1960 гг. Н.В. Перцевым при участии И.В. Ярыгиной. Псковская икона XIII — XVI веков, 1990. Ил. 72. С. 306. *Шалина*, 1994. С. 230–270; *Gates of Mystery*, 1992. Cat. 65. P. 219–225 (Shalina I.).

¹³ ДРЖ 3151. Размеры: 172 × 113 см. Происходит из церкви Варлаама Хутынского на Званище во Пскове. Поступила в 1962 г. См.: Псковская икона XIII — XVI веков, 1990. Ил. 136. С. 313–314; «Пречистому образу Твоему поклоняемся...»: Образ Богоматери в произведениях из собрания Русского музея. СПб., 1995. № 85. С. 188–189 (аннотация И.А. Шалиной) (далее — «Пречистому образу Твоему поклоняемся...», 1995).

¹⁴ ДРЖ 3151. Размеры: 94 × 67,8 см. Поступила в 1959 г. (вывезена экспедицией музея из церкви Варлаама Хутынского на Званище в Пскове). Псковская икона XIII—XVI веков, 1990. Ил. 105. С. 309; *Лаурина*, 1990. С. 195; «Пречистому образу Твоему поклоняемся...», 1995. № 4. С. 18 (аннотация И.А. Шалиной).

¹⁵ ДРЖ 3152. Размеры: 155,4 × 115,4 × 4 см. Следы от несохранившегося оклада. Поступила в 1959 г. (вывезена экспедицией музея из церкви Варлаама Хутынского на Званище). Раскрыта частично в 1959–1966 гг. в ГРМ Н.В. Перцевым. См.: *Лаурина*, 1990. С. 195; Псковская икона XIII—XVI веков, 1990. Ил. 147. С. 316, библи.; *Шалина И.А.* Икона «Св. Николая в житии» из собрания ГРМ и некоторые проблемы псковской иконописи первой половины XVI века. В печати.

¹⁶ ДРЖ 3149. Размеры: 181,8 × 63,6 × 1,2 см. Поступила в 1959 г. Раскрыта в 1960, 1966 гг. И.В. Ярыгиной, в 1971 г. Х. Никканен и (полностью) в 2001–2002 гг. Д.Е. Мальцевой. См.: *Лаурина*, 1990. С. 195; Псковская икона XIII — XVI веков, 1990. Ил. 150. С. 317, библи.

¹⁷ Высказанное Г.И. Вздорновым мнение об атрибуции памятника как псковского (*Вздорнов Г.И.* Живопись // Очерки русской культуры XIII — XV веков. Ч. 2: Духовная культура. М., 1970. С. 261) было поддержано В.К. Лауриной и подробно обосновано нами: *Шалина И.А.* Икона «Богоматерь Эфесская», «Полоцкая», «Корсунская», «Торопецкая» — (о древнем архетипе образа) // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси: Сб. ст. М., 1996. С. 200–252 (далее — *Шалина*, 1996).

¹⁸ Новую атрибуцию (полоцко-смоленские земли) и датировку — начало XIII в. предложил Л.И. Лифшиц: *Лифшиц*, 2004. С. 56–72.

¹⁹ *Шалина*, 1996. С. 214–215.

²⁰ Это предание вставлено в текст «Сказания о чудесах иконы “Богоматери Корсунской”», написанного в Торопце в конце XVII в., видимо, с целью удернить почитаемую здесь икону. Текст недошедшего сказания частично опубликован: *Побойин И.* Торопецкая старина: Исторические очерки города Торопца с древнейших времен до конца XVII в. М., 1902. С. 123.

²¹ *Лифшиц*, 2004. С. 70.

²² Все упоминаемые ниже работы проведены в отделе технико-технологических исследований ГРМ ст.н.с. О.В. Голубевой и в реставрационной мастерской музея С.И. Голубевым. См.: Результаты технико-технологических исследований, подготовленных для I тома Каталога древнерусской живописи ГРМ.

²³ *Никифорова Н.* ЭОП и атрибуция произведений искусства // Искусство. 1966. № 10. С. 49–51.

²⁴ Там же. С. 50.

²⁵ *Лифшиц*, 2004. С. 61.

²⁶ Частично результаты этих исследований были изложены: *Голубева О.В.* Исследование икон XIII — XIV веков из собраний Русского музея // Технологические исследования в Русском музее за 20 лет: Сб. науч. ст. СПб., 1994. С. 17–19.

²⁷ Некоторые выводы были записаны В.К. Лауриной со слов С.И. Голубева и отражены в подготовленном ею научном каталожном описании иконы (хранится в ОДРИ ГРМ).

²⁸ Заключение об исследовании иконы «Богоматерь Одигитрия» из Торопца (ДРЖ 2093) в физической лаборатории ГРМ.

²⁹ См. примеч. 6.

³⁰ Надпись, сделанная уставом золотом на подножии престола «[милостию Божию ...-го писали] рукою иконуюси кс тому николъ», не поясняет, в какой храм Николы была вложена икона. Бытование в поздней церкви Николы от Кож сразу трех древних памятников («Богоматерь Одигитрия» конца XIII в., «Св. Никола» около середины XIV в.: Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания: Древнерусское искусство X — начала XIV века. М., 1995. Т. I. Кат. 27, 29 (далее — ГТГ: Каталог собрания, 1995) заставляет внимательнее отне-

стись к истории храма. Согласно дореволюционным авторам, Никольский храм в XIX в. стоял на месте древнего монастыря (*Окулич-Казарин Н.* Спутник по древнему Пскову. Псков, 1913. С. 255–256 (далее — *Окулич-Казарин*, 1913)). Однако в отличие от другого Никольского монастыря на Завеличье («на Могилке»), действительно, древнего, стоящего на Изборской дороге и хорошо известного в источниках XIV–XV вв., Кожский монастырь не упоминается до конца XVI в. (*Лабутина И.К.* Историческая топография Пскова в XIV–XV вв. М., 1985. С. 175–176 (далее — *Лабутина*, 1985)). В 1408/1409 г. «к святому Николе в монастырь на Завеличье» было написано лицевое Евангелие (ГИМ, Син. 71), вкладная запись которого не уточняет местоположение обители (*Покровский А.* Древнее псковско-новгородское письменное наследие: Обзорение пергаменных рукописей Типографской и Патриаршей библиотек в связи с вопросом о времени образования этих хранилищ. М., 1916. С. 143). Как и надпись на «Деисусе», она подтверждает существование в древнее время лишь одного Никольского монастыря. Поэтому надо думать, что все древние иконы в Кожский храм были перенесены в позднее время.

³¹ Фрагменты ее сохранились на шляпках гвоздей, крепивших ткань к деревянной основе.

³² *Лифшиц*, 2004. С. 316–317.

³³ *Реформатская М.А.* Псковская иконопись XIII — начала XV вв. (к уяснению понятия «местная школа»): Рукопись дис... канд. искусствовед. М., 1979. С. 52 (далее — *Реформатская*, 1979). О программном арханизме памятника писал еще Ю.Н. Дмитриев: *Дмитриев Ю.Н.* Псковская живопись XIV–XVI вв. 1940–е гг. (Рукопись) (СР ГРМ. Ф. 187. Д. 13. Л. 10, 11).

³⁴ *Стерлигова И.А.* Драгоценный убор древнерусских икон XI–XIV веков: Происхождение, символика, художественный образ. М., 2000. С. 193–197.

³⁵ *Сорокатый В.М.* Псковская икона конца XIV — начала XV в. // ДРИ: XIV — XV век. М., 1984. С. 238. Примеч. 45 (далее — *Сорокатый*, 1984).

³⁶ *Grabar I.* Die Malerschule des alten Pskow // Zeitschrift für bildende Kunst. 1929–1930. Jg. 36. N. 1. S. 3–9. Русский текст издан: *Грaбарь И.* Художественная школа древнего Пскова: К вопросу о децентрализации, локализации и топографизации художественного наследия Византии // *Грaбарь И.* О древнерусском искусстве. М., 1966. С. 222–232. Подробнее о состоянии авторской живописи см.: ОР ГТГ. Ф. 67. Д. 172. Дело о реставрации иконы «Деисус» из церкви Николы от Кож во Пскове. 1927 г.

³⁷ Исследование иконы в ГРМ проводилось под микроскопом реставратором С.И. Голубевым; технологические исследования в рентгеновской, ультрафиолетовой и инфракрасной областях спектра, проведенные ст.н.с. О.В. Голубевой.

³⁸ Ср.: *Лифшиц*, 2004. С. 315.

³⁹ *Гальченко*, 1997. С. 136–137.

⁴⁰ Все исследователи, писавшие о кожных иконах, независимо от датировки памятников, придерживались идеи их стилистической и хронологической одновременности, объединяя их в так называемую «ассистную» группу. Л.И. Лифшиц, датирующий живопись тронного «Деисуса» серединой XIV в., сначала также полагавший об исполнении его в одной мастерской с поясным «Николой» (*Лифшиц Л.И.* О датировке псковских икон // Программа «Храм». Октябрь 1992 — октябрь 1993: сб. материалов. СПб., 1993. С. 38–43), в последней работе предлагает существенно развести произведения во времени, отодвинув написание иконы «Св. Николая» к рубежу XIV — началу XV в.: *Лифшиц*, 2004. С. 402–414.

⁴¹ Это убедительно прослежено Л.И. Лифшицем: *Лифшиц*, 2004. С. 307–310.

⁴² Интересной особенностью иконы является рисунок очень широкого, пластично переданного омофора с крестами, средокрестие которых, подобно Истинному Древу Креста, перевязано киноварной лентой.

⁴³ *Бенцев И.* Икона «Деисус с Николой» из Пскова: О севернорусских «деисусах» со св. Николаем на почетном месте // Художественная жизнь Пскова и искусство поздневизантийской эпохи: К 1100-летию основания города. Тез. докл. международной науч. конференции. 23–26 сентября 2003 г. М., Псков. М., 2003. С. 3–7. Эта особенность псковской иконографии была проанализирована нами в работе: *Шалина*, 1994. С. 230–270.

⁴⁴ См. примеч. 5.

⁴⁵ *Лаурина*, 1990. С. 190.

⁴⁶ См. научную карточку В.К. Лауриной в ОДРИ ГРМ, а также *Лаурина*, 1990. Примеч. 18 с. 197.

⁴⁷ *Смирнова Э.С.* Храмовая икона Дмитриевского собора: Святость солунской базилики во владимирском храме // Дмитриевский собор во Владимире: к 800-летию создания. М., 1997. С. 220–252.

⁴⁸ Псковские летописи / Под ред. А.Н. Насонова. М., 1955. Вып. 2. С. 77 (далее — ПЛ, 1955).

⁴⁹ Псковские летописи / Подгот. к печати А.Н. Насонов. М.; Л., 1941. С. 103. Вып. 1 (далее — ПЛ, 1941).

⁵⁰ *Столярова Л.В.* Синодик Стефановской церкви псковского Спасо-Мирожского монастыря конца XVI века // Восточная Европа в древности и Средневековье: Генеалогия как форма исторической памяти: XIII Чтения памяти чл.-корр. АН СССР В.Т. Пашуто. Москва, 11–12 апреля 2001 / Материалы конференции. М., 2001. С. 168–172. Примеч. 125. Текст синодика опубликован тем же автором: Помянник великих князей, княгинь, митрополитов и архиепископов новгородских (Стефановский синодик) // Там же. С. 211–220.

⁵¹ Это было отмечено Э.С. Смирновой: *Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Горюенко Э.А.* Живопись Великого Новгорода: XV век. М., 1982. С. 221.

⁵² Святой Николай Мирликийский, 2006. С. 58–59. Происхождение иконы обычно связывалось с ростово-суздальской традицией. В.М. Сорокатый предложил рассматривать ее как новгородский памятник: *Сорокатый В.М.* Новое об иконе «Святые Никола и Георгий» из Гуслицкого монастыря // VIII научная конференция. Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. 25–27 ноября 2002 года, Москва / Материалы. М., 2004. С. 14–20.

⁵³ См. примеч. 1.

⁵⁴ *Лифшиц*, 2004. С. 375–380.

⁵⁵ См. примеч. 8.

⁵⁶ Оклад со стороны «Одигитрии» был снят во время укрепления иконы в ГРМ в 1960 г., а в 1968 г. передан в отдел прикладного искусства. В настоящее время хранится отдельно.

⁵⁷ *Покровский Н.В.* Заметки о памятниках псковской церковной старины / Изд. журнала «Светильник». М., 1914. Табл. XXI–1 и 2. С. 33.

⁵⁸ *Василев И.И.* Псковский Спасо-Мирожский мужской третьеклассный монастырь: Историко-статистический обзор. 1156–1898. Псков, 1868. С. 43 (переизд.: Храмы и монастыри губернского Пскова: Сб. дореволюционных публикаций / Сост. и автор вступ. статьи Н.Ф. Левин. Псков, 2005). Иконы упоминаются и во всех известных мне описях храмового имущества, например: РГИА. Ф. 834. Оп. m II (3). Д. 2974. 1857 г. Л. 3 об.; ГАПО. Ф. 39. Оп. 2. Д. 343. 1799–1806 гг. Л. 56 об.

⁵⁹ *Окулич-Казарин*, 1913. С. 249.

⁶⁰ Краткий путеводитель по древнерусской станковой живописи и шитью Новгорода и Пскова / Сост. под рук. гл. хранителя музея Василия Блаженного Е.И. Силина практикантами ГИМ Н.А. Реформатской и Н.Е. Миёвой в сентябре 1926 г. (ОР ГТГ. Ф. 68. Д. 341. С. 70 (машинопись)) (далее — Краткий путеводитель, 1926).

⁶¹ Там же. С. 77.

⁶² Согласно реставрационным протоколам, икона была расчищена в ЦГРМ в 1929 г. (ОР ГТГ. Ф. 67. № 244). Во время экспонирования памятника на зарубежной выставке о нем упоминает А.И. Анисимов, как о произведении позднего XV в., связанном с экспрессивной линией развития местного искусства, ведущего свое начало от росписей Снетогорского монастыря: Работы по раскрытию памятников иконописи древнего Пскова (ОР ГТГ. Ф. 68. № 72. Л. 3). См.: *Анисимов*, 1983. С. 363.

⁶³ Икона «Преображение» (180 × 150 см) из местного ряда, видимо, последней трети XVI в. (Псковский музей) в настоящее время находится на реставрации. Не опубликована.

⁶⁴ *Окулич-Казарин*, 1913. С. 305. О таком использовании иконы свидетельствуют и остатки более позднего крепления на левом торце, где заметны следы паза для крепления рукояти: следовательно, двусторонний образ и после утраты древней рукояти выполнял функцию выносной хоругви.

⁶⁵ Наиболее яркое выражение эти идеи получили в таких памятниках, как миниатюра рукописи Теологических сочинений Иоанна Кантакузина, 1371–1375 гг. (Paris, gr.1242. Л. 92 об). См.: Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises. P., 1992. N 355; *Попова О.С.* Византийские иконы XIV — первой половины XV века в собраниях России // *Попова О.С.* Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. М., 2006. Ил. с. 542.

⁶⁶ Несмотря на сложное состояние сохранности памятника, и очевидные более поздние поновления ассиста, его рисунок и интенсивность наложения на одежде следует авторскому замыслу. Однако икона нуждается в тщательном исследовании и новом раскрытии.

⁶⁷ *Св. Григорий Палама*. Слово в защиту свяшенно-безмолствующих. 3-я часть Триады II. Параграф 22 // *Св. Григорий Палама*. Триады в защиту свяшенно-безмолствующих. М., 1995. С. 211.

⁶⁸ *Лифшиц*, 2004. С. 429.

⁶⁹ Это справедливо только в случае, если по большей части поздние коричневые записи повторяют авторский замысел.

⁷⁰ *Реформатская М.А.* О группе произведений псковской станковой живописи второй половины XIV века // ДРИ: Художественная культура Пскова. М., 1968. С. 121.

⁷¹ Псковская икона XIII—XVI веков, 1990. Ил. 26. С. 297.

⁷² Близость этих памятников впервые была отмечена В.Д. Белецким, интерпретировавшим остатки храма как церковь Николы с Гребли конца XIV в. (*Белецкий В.Д.* Довмонтов город: Архитектура и монументальная живопись XIV века. Л., 1986. С. 39–41). Об атрибуции церкви как Св. Софии см.: *Лабутина*, 1985. С. 210–211, 218; *Лифшиц*, 2004. С. 349.

⁷³ Псковская икона XIII—XVI веков, 1990. Ил. 17. Мы придерживаемся датировки иконы концом XIV в. — около 1400 г.

⁷⁴ Икона датируется в литературе широко — от конца XIV в. до первой половины XV в. (Псковская икона XIII—XVI веков, 1990. Ил. 19. С. 296). Последняя дата, предложенная в работе: *Гальченко*, 1997. С. 42–43, рис. 27 а–б, была уточнена А.А. Туриловым, справедливо связавшим ее со второй четвертью XV в. (см. статью в наст. изд.).

⁷⁵ Псковская икона XIII—XVI веков, 1990. Ил. 25.

⁷⁶ *Сорокатый*, 1984. С. 240–241.

⁷⁷ *Серебрянский Н.И.* Очерки по истории монастырской жизни в Псковской земле. М., 1908. С. 84–85, 298.

⁷⁸ Житие преподобного Евросина. Л. 38 об. Цит. по: *Охотникова В.И.* Жития преподобных Евросина Псковского, Саввы Крыпецкого, Никандра Псковского: (исследование и тексты). СПб., 2007. Т. II. С. 156.

⁷⁹ *Лабутина*, 1985. С. 185–186.

⁸⁰ *Лифшиц Л.И.* Малоизвестный памятник русской живописи первой четверти XV в. из собрания Государственного Исторического музея // Хризотроф. М., 2005. Вып. 2. С. 94–108.

⁸¹ ГТГ. Каталог собрания, 1995. Кат. 37. Началом XV в. икона датирована В.М. Сорокатым: *Сорокатый*, 1984. С. 241; второй четвертью века: *Лифшиц*, 2004. С. 434–436; 1430–1440-ми гг. — А.А. Турилов (см. статью в наст. изд.).

⁸² Иконы Пскова. М., 2006. Кат. 15–23 (далее — Иконы Пскова, 2006).

⁸³ Сердечно благодарю А.А. Турилова за консультацию по палеографии надписи.

⁸⁴ Псковская икона XIII—XVI веков, 1990. Ил. 37. С. 300. Икона, скорее всего, была написана как храмовая для церкви Похвалы Богоматери 1466 г. (см. примеч. 107, 108). Помещенные в угловых крупных медальонах образы святых, в том числе двух Иоаннов — Предтечи и Милостивого, позволяют думать об исполнении ее по заказу неких Иванов.

⁸⁵ См. примеч. 2, 3.

⁸⁶ Это отметил В.М. Сорокатый: *Сорокатый*, 1984. С. 241.

⁸⁷ Заключение О.В. Голубевой об исследовании физических методами иконы «Архангел Гавриил» (ДРЖ2121, от 5 января 1984 г.).

⁸⁸ Псковская икона XIII—XVI веков, 1990. Ил. 26. С. 297.

⁸⁹ Источники упоминают Любятковский монастырь, лишь начиная с событий 1569 г. (*Лебедев Г.* Погост Любятво. Псков, 1887; *Загорский Ф.В.* Погост Любятво. Псков, 1900). Ко времени 1530–1550-х гг. относят и возведение настоящего каменного Никольского собора (*Седов В.В.* Церковь Николы XVI в. в Любятковском монастыре // АИППЗ. Псков, 1987. С. 6–9). Тем не менее, судя по принадлежащей ему древней чудотворной иконе Богоматери Умление, монастырь мог существовать уже в первой половине XV в. В конце XIX в. был перестроен иконостас: именно тогда иконы могли оказаться в руках собирателей, как это и произошло с деисусным чином.

⁹⁰ Псковская икона XIII—XVI веков, 1990. Ил. 29. С. 297.

⁹¹ Помимо икон «Параскева и три святителя», деисусного чина, «Богоматерь Любятковская» и поясного Дмитрия Солунского, к этой группе памятников следует отнести еще «Спаса Нерукотворного» из Смоленского музея: *Вздорнов Г.И.* Икона Нерукотворного образа Спаса —

памятник псковской живописи XV века // СА. 1973. № 3. С. 212–225; Псковская икона XIII—XVI веков, 1990. Ил. 24. С. 298.

⁹² См. примеч. 7.

⁹³ Об «образе Дмитрия Мироточивого в старинной басме», размеры которого совпадают с иконой ГРМ, упом.: *Окулич-Казарин*, 1913. С. 274. В настоящее время снятые с иконы серебряный оклад, венец, цата XVI в. хранятся в ОДРИ (инв. ДРМ 3251, 3388, 3389).

⁹⁴ Деревянная Варваринская церковь в Петровском посаде, построенная в 1618 г. на месте более древней, прежде была монастырской: *Князев А.* Указатель достопамятностей города Пскова. М., 1853. С. 36; *Лабутина*, 1985. С. 186.

⁹⁵ ПЛ, 1941. С. 105.

⁹⁶ ПЛ, 1955. С. 140. Л.И. Лифшиц предположил, что именно с этим событием связано создание «обетной» иконы святого. См.: *Лифшиц Л.И.* О времени создания и заказчике иконы «Дмитрий Солунский из соборания ГРМ // Художественная жизнь Пскова и искусство позднерусской эпохи. К 1100-летию основания города. Тезисы докладов междунауч. конф. 23–26 сентября 2003 года. М., Псков. М., 2003. С. 26.

⁹⁷ Иконы Пскова, 2006. С. 487.

⁹⁸ ПЛ, 1955. С. 48.

⁹⁹ Подробнее об этом см.: *Шалина*, 1994. С. 230–270, особенно с. 251, 253.

¹⁰⁰ ПЛ, 1941. С. 46.

¹⁰¹ ПКМ 26524. Размеры иконы: 81,3×71,4×4,8 см. Вывезена совместной экспедицией ГЦХРМ и Псковского музея в 1963 г. Раскрыта в ГЦХРМ в 1964–1966 гг. В ГРМ поступила в 1966 г. после выставки «Итоги экспедиций музеев РСФСР по выявлению и собиранию произведений древнерусского искусства» (Инв. ГРМ КП ВХ 72685). В 1992 г. передана в Псковский музей. См.: Псковская икона XIII—XVI веков, 1990. Ил. 38. С. 301, с библи.; Иконы Пскова, 2006. Кат. 25. С. 92–94, с библи.

¹⁰² *Дмитриев Ю.Н.* Мелетовские фрески и их значение для истории древне-русской литературы // ТОДРЛ. М.; Л., 1951. Т. VIII. С. 403–412.

¹⁰³ Впервые это было отмечено М.А. Реформатской в тексте ее диссертации, к сожалению, оставшейся неопубликованной: *Реформатская*, 1979. Л. 116.

¹⁰⁴ Существует мнение об исполнении мелетовских росписей иконниками, имевшими слабое представление о технике монументальной живописи: *Бетин Л.В.* Реставрация некоторых росписей в Успенской церкви села Мелетово // ДРИ: Художественная культура Пскова. М., 1968. С. 222. Следует отметить, что на иконе осталось довольно много поздних поновлений, весьма меняющих представление о живописи, в данный момент удаляемых реставратором Н.М. Ткачевой.

¹⁰⁵ Икона имеет в литературе необычайно широкую датировку: от рубежа XIV–XV вв. (*Павлова-Сильванская М.П.* Житийная икона Параскевы Пятницы с восемнадцатью клеймами // ДРИ: Художественная культура Пскова. М., 1968. С. 127–136; *Овчинникова Е.С.* К статье М.П. Павловой-Сильванской «Житийная икона Параскевы Пятницы с восемнадцатью клеймами» // Там же. С. 137–138) и конца XV — начала XVI в. (*Кызласова И.Л.* Русская икона XIV–XVI вв. Л., 1988. Ил. 57–62; Псковская икона XIII–XVI веков, 1990. Ил. 39. С. 301) до первой половины столетия.

¹⁰⁶ *Różycka-Bryzek F.* Byzantyńsko-ruskie malowidła ścienne w kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu (1470) // Studia do Dziejów Wawelu. Kraków, 1968. Т. 3. Str. 175–293.

¹⁰⁷ Икона датируется последней четвертью XV в. (Псковская икона XIII–XVI веков, 1990. Ил. 37. С. 300–301) или концом этого столетия: *Лифшиц Л., Остащенко Е.* С нами Бог: В преддверии 2000-летия Христианства. Книга-Календарь 2000. Милан, 1999. С. 6. Табл. V (далее — *Лифшиц, Остащенко*, 2000).

¹⁰⁸ ПЛ, 1955. С. 54.

¹⁰⁹ Псковская икона XIII–XVI веков, 1990. Ил. 47. С. 303; Иконы Пскова, 2006. Кат. 33. С. 124–131.

¹¹⁰ *Софийский Л.И.* Город Опочка и его уезд в прошлом и настоящем (1414–1914). Псков, 1912. С. 112 (далее — *Софийский*, 1912).

¹¹¹ ПЛ, 1941. С. 45.

¹¹² ПЛ, 1955. С. 46.

¹¹³ *Богусевич В.А.* Мелетовская надпись // Проблемы истории докапиталистических обществ. 1934. № 7–8. С. 167; *Бетин Л.В.* Псковская миниатюра 1463 года и проблемы истории псковской живописи середины XV века // ДРИ: Рукописная книга. М., 1972. С. 197–198.

¹¹⁴ *Софийский*, 1912. С. 41.

¹¹⁵ См. примеч. 12.

¹¹⁶ См.: *Порфиридов Н.Г.* К истории псковской станковой живописи: Икона «Сочествие во ад» из г. Острова // ДРИ: Художественная культура Пскова. М., 1968. С. 109–113; *Смирнова Э.С.* Живопись древней Руси (находки и открытия). Л., 1970. Табл. 16–18; Псковская икона XIII–XVI веков, 1990. Ил. 72. С. 306; *Лаурина*, 1990. С. 193–194; *Шалина*, 1994. С. 230–270; София Премудрость Божия: Выставка русской иконописи XIII–XIX веков из собраний музеев России. М., 2000. Кат. 96. С. 270–271 (аннотация И.А. Шалиной); *Лифшиц, Остапенко*, 2000. С. 9. Табл. VIII.

¹¹⁷ Проведены О.В. Голубевой в мастерской ГРМ в отделе технико-технологических исследований. См. заключение от 3 февраля 1992 г. Здесь и далее изложены результаты ее наблюдений.

¹¹⁸ *Панов Н.А.* Летопись г. Острова и его уезда Псковской губернии (Материалы к истории г. Острова и его уезда). Остров, 1913. С. 223.

¹¹⁹ Н.А. Панов, довольно подробно описав храмовое имущество Троицкого собора в 1912 г., среди воскресенских икон не упоминает образа с такими размерами: *Панов Н.А.* Летопись Троицкого собора г. Острова Псковской губернии (Материалы к истории собора). Псков, 1912. Ср. с иконами такого сюжета — С. 25, 26.

¹²⁰ См. примеч. 13. Псковская икона XIII — XVI веков, 1990. Ил. 41. С. 302. Происхождение иконы из церкви Варлаама Хутынского подтверждают описания этого храма дореволюционными авторами (*Лебедев А.Е.* Историко-статистический очерк псковогородской Варлаамовской церкви. Псков, 1895. С. 32–33), а также: Краткий путеводитель, 1926. С. 62; *Анисимов А.И.* Докладная записка заведующему Псковским губ-музеем / Сост. в 1926 г. (ОР ГТГ. Ф. 67. Д. 477. Л. 35).

¹²¹ НГОМЗ; инв. № 2921. Размеры: 131 × 107,3 см; Псковская икона XIII–XVI веков, 1990. Ил. 71. С. 305–306. Икона датирована первой половиной XVI в.

¹²² Псковская икона XIII–XVI веков, 1990. Ил. 41. С. 302. Возможно, теми же мастерами и в это же время была написана икона «Богоматерь Знамение» из неизвестного пророческого чина (ГТГ), совершенно справедливо атрибутированная И.С. Родниковой как произведение чрезвычайно близкое образу Троицы Ветхозаветной (Там же. Ил. 42. С. 302). Однако состояние ее сохранности, обусловленное антикварной старообрядческой реставрацией, требует серьезных исследований памятника.

¹²³ Историю всех существующих мнений об этой иконографии и ее содержание рассмотрено нами в статье: *Шалина*, 1994. С. 230–270.

¹²⁴ См. примеч. 4.

¹²⁵ Псковская икона XIII–XVI веков, 1990. Ил. 30. С. 298–299; Иконы Пскова, 2006. Кат. 24, библи.

¹²⁶ *Лаурина*, 1990. С. 189.

¹²⁷ См. статью А.А. Турилова в наст. изд.

¹²⁸ См. напр., *Лифшиц Л.И.* Древний Псков и его искусство // Наше наследие. 2003. № 67–68. С. 18–19.

¹²⁹ Подробнее см. статью А.А. Турилова в наст. изд.

¹³⁰ См. примеч. 74.

¹³¹ ПЛ, 1941. С. 71.

¹³² ПЛ, 1955. С. 162–163.

¹³³ Подробнее об этом см. нашу статью: *Шалина*, 2007. С. 318–348.